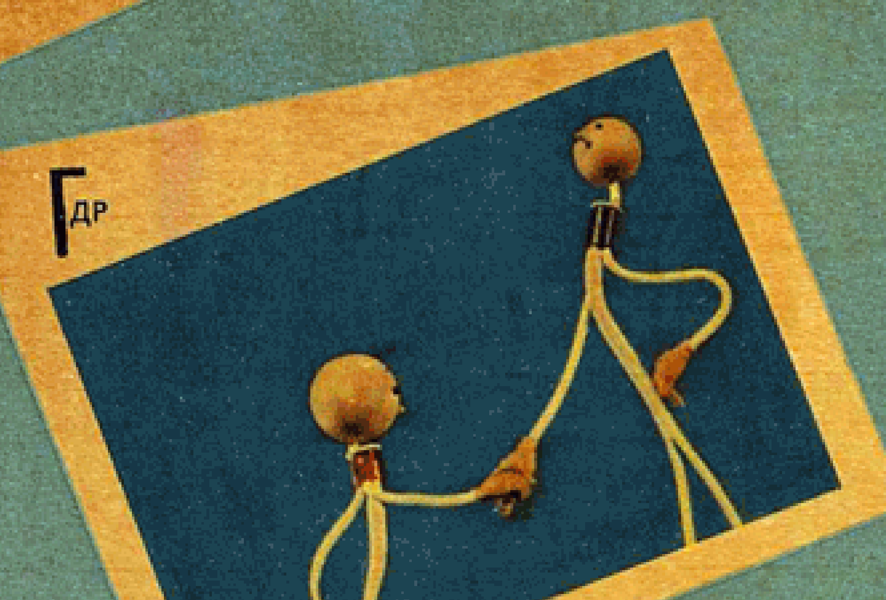
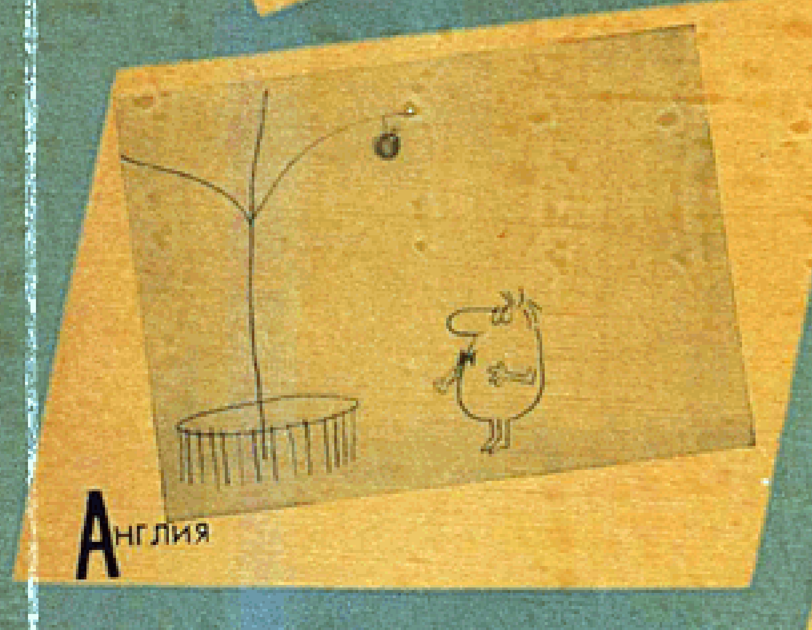
МУЛЬТИПЛИКАЦИЯ СЕГОДНЯ



СССР



Чехословакия

Сеня Морозов в роли Афанасия
в фильме «Семь нянек»

В ЦЕНТРАЛЬНОМ КОМИТЕТЕ КПСС

О МЕРАХ ПО УЛУЧШЕНИЮ РУКОВОДСТВА РАЗВИТИЕМ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КИНЕМАТОГРАФИИ

ЦК КПСС рассмотрел вопрос о мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии.

В принятом ЦК КПСС постановлении отмечается, что в результате осуществленных партией и правительством мер по улучшению условий для развития социалистического искусства, ликвидации последствий культа личности Сталина, мешавших в прошлом развитию художественного творчества, за последние годы достигнут заметный подъем советской художественной кинематографии. В нашей стране резко возросло количество выпускаемых кинофильмов, проведена большая работа по укреплению материально-технической базы кинематографии, выросли новые талантливые кадры работников киноискусства. Многие кинофильмы, выпущенные центральными и республиканскими киностудиями, получили широкое общественное признание.

Вместе с тем ЦК КПСС считает, что в развитии кинематографии имеются крупные недостатки. Советское киноискусство еще не в полной мере выполняет свою роль в коммунистическом воспитании народа. Создатели кинофильмов не всегда учитывают идейно-художественную силу влияния кино — самого массового из искусств — на формирование взглядов и убеждений, эстетических вкусов и поведения миллионов людей, особенно молодежи. На экраны страны выходит большое количество слабых в идейно-художественном отношении кинофильмов, справедливо осуждаемых зрителями. В произведениях киноискусства редко встречаются яркие образы наших современников — идейно убежденных строителей нового мира, обладающих силой нравственного примера. Авторы некоторых кинокартин сбиваются с правильных позиций в оценке явлений действительности, им не хватает умения видеть главное и решающее в нашей жизни, понимания перспектив развития советского общества по пути к коммунизму. Работники кинематографии мало заботятся о жанровом разнообразии выпускаемых кинофильмов, крайне редко на экраны

выходят увлекательные высокохудожественные кинокомедии, музыкальные фильмы, кинокартины для детей и юношества.

Необходимые для плодотворного развития искусства поиски новых форм и средств художественной выразительности в работах отдельных кинематографистов не направляются на раскрытие богатства личности советского человека, многообразия социалистической действительности, а носят формальный, самодовлеющий характер. Подобные явления не всегда встречают критическое отношение в коллективах киностудий и в печати.

Киностудии испытывают острый недостаток в полноценных киносценариях, а видные писатели к работе в кино привлекаются слабо.

ЦК КПСС считает, что недостатки в развитии советского киноискусства объясняются главным образом тем, что Министерство культуры СССР и республиканские министерства культуры неудовлетворительно руководят работой киностудий, не оказывают необходимого влияния на тематику, идейную направленность и художественное качество выпускаемых кинофильмов.

Оргкомитет Союза работников кинематографии СССР слабо ведет работу по воспитанию деятелей киноискусства в духе высокой ответственности за создание полноценных художественных произведений.

ЦК КПСС обязал Министерство культуры СССР, министерства культуры союзных республик, Оргкомитет и республиканские организации Союза работников кинематографии СССР коренным образом перестроить работу по руководству развитием киноискусства и в кратчайшее время устранить недостатки, отмеченные в принятом постановлении.

В постановлении ЦК КПСС подчеркивается, что в работе по руководству кинематографией главное должно состоять не в том, чтобы подвергать критике уже созданные слабые в идейно-художественном отношении кинофильмы, а в том, чтобы своевременно предотвращать появление таких фильмов, предупреждать возможные срывы и неудачи отдельных работников кино путем оказания им помощи советами, беседами с ними и т. д. Необходимо опираться на талантливые кадры режиссеров и сценаристов, повышать их мастерство и творческую активность.

Союзное и республиканские министерства культуры, Союз работников кинематографии СССР должны сосредоточить внимание деятелей киноискусства на вопросах всемерного улучшения идейно-художественного качества картин. Необходимо добиваться, чтобы на экраны выпускались высокохудожественные, разнообразные по тематике, жанрам и стилю кинофильмы, правдиво воссоздающие исторические завоевания народа под руководством партии в борьбе за победу Великой Октябрьской социалистической революции и построение социализма в нашей стране, ярко отображающие героические подвиги советских людей в строительстве коммунизма и борьбу партии и народа со всем тем, что противодействует строительству коммунистического общества.

Советская кинематография призвана силой своего идейно-художественного воздействия воспитывать трудящихся в духе принципов морального кодекса строителей коммунизма, вести непримиримую и беспощадную борьбу против буржуазной идеологии, против тунеядства, недобросовестного отношения к труду, нарушения норм и правил социалистического общежития, всяческих проявлений бесхозяйственности, бюрократизма — всего того, что наносит ущерб интересам Советского государства, нашего социалистического общества.

В постановлении ЦК КПСС намечены практические мероприятия по улучшению руководства развитием художественной кинематографии. Министерство культуры СССР должно организовать для киностудий страны заказы сценариев по наиболее важным темам жизни советского общества; решительно искоренить практику запуска в производство кинофильмов по незавершенным сценариям; организовать на базе киностудии «Мосфильм» курсы усовершенствования режиссеров киностудий страны; совместно с Оргкомитетом Союза работников кинематографии СССР и Союзом писателей СССР создать в Москве постоянно действующие высшие сценарные курсы. В составе Министерства культуры СССР образуется Главное управление по производству фильмов, возглавляемое заместителем министра культуры. В ведении Главного управления по производству фильмов сосредоточиваются все вопросы кинопроизводства, кинотехники, финансирования киностудий и подготовки кадров киноискусства.

В целях привлечения общественности к обсуждению сценариев и кинокартин ЦК КПСС признал необходимым создать при всех киностудиях художественные советы. Сценарные отделы киностудий и творческих объединений преобразуются в сценарные редакционные коллегии, куда войдут видные литераторы, журналисты и работники кино.

ЦК КПСС обязал Министерство культуры СССР упорядочить организацию производства кинофильмов, планирования работы и финансирование киностудий, привести этот порядок в соответствие со специфическими особенностями кинопроизводства.

Оргкомитету Союза работников кинематографии СССР предложено принять меры к повышению идейного уровня творческих мероприятий, проводимых в организациях Союза, с тем, чтобы Союз работников кинематографии СССР на деле стал подлинным центром идейно-художественного воспитания кадров советского киноискусства.

Правлению Союза писателей СССР поручено всемерно содействовать вовлечению талантливых писателей в активную и постоянную работу в кино, считая создание высокохудожественных киносценариев одной из важных задач советской литературы.

В целях широкого общественного обсуждения кинофильмов и поощрения авторов лучших кинокартин ЦК КПСС разрешил Министерству культуры СССР и Оргкомитету Союза работников кинематографии СССР проведение всесоюзных кинофестивалей раз в два года.

Редакции центральных и республиканских газет обязаны систематически выступать по коренным вопросам развития советского киноискусства, публиковать обзоры, статьи, рецензии и отклики зрителей на выпускаемые кинофильмы, обеспечить объективность и принципиальность в оценке новых фильмов.

ЦК КПСС признал целесообразным издание с января 1963 года газеты «Советское кино» как органа Министерства культуры СССР и Союза работников кинематографии СССР.

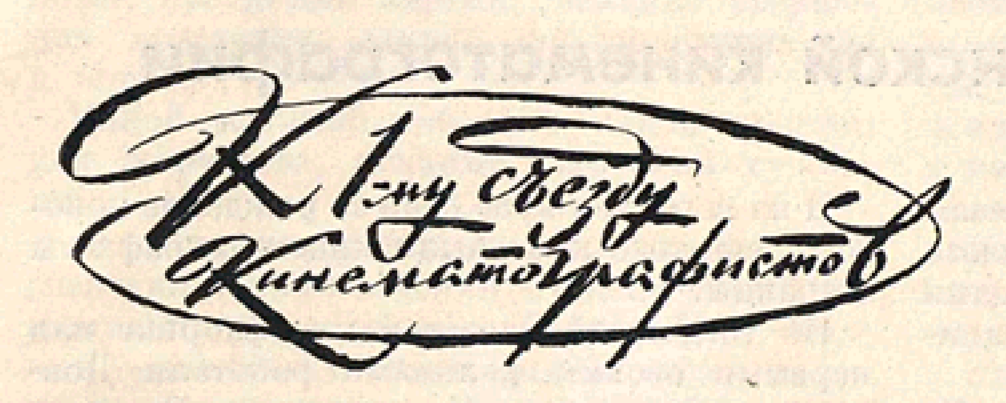
Постановление ЦК КПСС обязывает ЦК компартий союзных республик, крайкомы и обкомы партии обеспечить систематическое партийное руководство деятельностью киностудий. Работники партийных органов должны глубоко вникать в повседневную жизнь творческих коллективов киностудий, регулярно встречаться с деятелями киноискусства, помогать в их работе по повышению идейно-художественного качества кинофильмов.

«Коммунист», 1962, № 12

Содержание

10
ОКТЯБРЬ
1962

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
ОРГАН
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР



Народные фестивали, дискуссии, встречи со зрителями

В дни, предшествующие Первому учредительному съезду работников кинематографии СССР, на всех киностудиях страны с воодушевлением проходят обсуждения постановления ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии», открывающего новый этап в жизни нашего киноискусства.

Кинoработники решили провести в предсъездовские дни много интересно задуманных творческих дискуссий, встреч со зрителями.

В Москве, Ленинграде, в столицах союзных республик, а также в Рязани, Ульяновске, Куйбышеве, Саратове, Новосибирске, Кемерово, Краснодаре и многих других городах, на крупнейших индустриальных новостройках состоятся народные кинофестивали. Наши лучшие кинодраматурги, режиссеры, актеры, операторы представят зрителям фильмы, созданные в последнее время, и расскажут о планах на будущее. В эти же дни откроются фотовыставки «Наш современник на экране» в нескольких тысячах дворцов культуры, клубов, кинотеатров. В Москве откроется большая выставка «Советское киноискусство».

Центральная студия документальных фильмов готовит кинокартину о становлении нашей кинематографии, о ее неразрывной связи с жизнью (режиссеры Р. Кармен и И. Посельский, сценарий А. Новогрудского).

В ноябре намечен массовый диспут на тему «Кино и эстетическое воспитание советского зрителя». В нем примут участие ведущие мастера экрана, критики и киноведы, общественные деятели, участники рабочих и студенческих клубных объединений зрителей и все желающие. Этому большому разговору будут предшествовать встречи кинематографистов со зрителями в кинотеатрах и клубах.

Состоятся товарищеские дискуссии работников кино по важнейшим творческим проблемам. После республиканских съездов в Баку встретятся кинематографисты Закавказья и вместе с представителями других студий страны проведут творческую конференцию «Об интернациональном единстве советского киноискусства». Союз работников кинематографии совместно с Союзом писателей, Институтом философии Академии наук СССР и Институтом истории искусств Министерства культуры СССР проведут дискуссию о драматическом конфликте и сюжете в современном фильме. Кинодокументалисты и работники научно-популярного кино проведут конференции, посвященные своим творческим задачам, возникающим в связи с постановлением ЦК КПСС о кинематографии.

Республиканские организации СРК проводят творческие обсуждения новых сценариев и фильмов с участием ведущих мастеров кинематографии.

Работники телевидения готовят обширные программы, посвященные советскому киноискусству.

О традициях украинской кинематографии

Накануне Первого съезда кинематографистов Советского Союза хочу поделиться с товарищами по искусству мыслями о моей родной украинской кинематографии.

Начать надо издалека.

...Появился титр «конец», и в зале вспыхнули аплодисменты. В ту пору в АРКе они были знаком успеха необычного. Московские кинематографисты двадцатых годов были критики суровые и взыскательные.

Кареглазый, загорелый дочерна человек встал, неловко поклонился.

АРК — так называлась Ассоциация революционной кинематографии — приветствовала рождение мастера.

Фамилия его была Довженко.

Картина называлась «Звенигора».

«Значит, вы и так можете,— крепко пожимая ему руку, сердечно говорил Эйзенштейн.— После «Сумки» такое отгрохали... Выходит, бывает и так — мышь рождает гору...»

В тот памятный вечер зачиналась дружба людей, определивших пути развития мирового киноискусства, мастеров рождавшегося в те годы самого массового, самого народного, важнейшего из всех искусств.

То было время становления кинематографии как искусства бескрайних масштабов и возможностей.

И на переднем крае боев за рождение нового, советского кино были кинематографисты Украины.

На тогдашней Одесской кинофабрике над первыми своими фильмами работали Довженко, Охлопков, Кавалеридзе. В саду, в павильонах ставились декорации для Чардынина, Тасина, Гричера...

Прохаживаясь у моря, Довженко рассказывал сцены будущего фильма. Мы слушали, затаив дыхание, и перед нами во всем своем великолепии вырастали куски бессмертной «Земли».

Рядом, в большом стеклянном павильоне постановщики приколачивали к стенам огромные бархатные полотнища, устилали пол деревянными кубиками — здесь Кавалеридзе снимал «Ливень»... Кубики изображали поле. В павильон привели волов, они пахали, на удивление посетителей, деревянную эту землю.

Я вспоминаю о бурном и озорном том времени, времени смелых исканий, жарких дискуссий, потому что именно в ту пору рождались славные традиции украинской кинематографии — шли поиски острой, точной кинематографической формы для выражения высоких идей, волнующих наш народ и, следовательно, его художников.

Как бы ни были жестоки споры (тогда мы не очень церемонились с противниками,

правда, это никогда не отражалось на личных отношениях), в основном, главном большинство спорщиков всегда сходилось: наши картины должны быть о самом важном. В них должны быть отражены думы и чаяния нашего народа. Как картины о высокой правде жизни, они должны быть правдивы и реалистичны в лучшем смысле этого слова. В них не может быть места рутине, серости, кинематографической дешевке.

Итак, к вопросу о традициях.

За десятилетия, прошедшие с того времени, в стране, в мире произошли события, неслыханные по своему величию и масштабам.

Мы живем в эпоху, когда строительство коммунизма стало практической задачей советского общества.

Покорение космоса и крах колониализма, новая программа партии, великие свершения советских людей, претворяющих ее в жизнь.

Какой масштаб событий, какой простор для творчества, исканий, дерзаний художника!

«Нам нужны такие книги, кинофильмы, спектакли, произведения музыки, живописи и скульптуры,— говорит товарищ Н. С. Хрущев,— которые воспитывали бы людей в духе коммунистических идеалов, пробуждали в них чувство восхищения всем замечательным и прекрасным в нашей социалистической действительности, рождали бы в людях готовность отдать свои силы, знания и способности беззаветному служению своему народу, желание следовать примеру положительных героев произведений и вызывали непримиримость ко всему антиобщественному, отрицательному в жизни...»

Создаем ли мы сейчас такие картины? И что мы делаем для их создания в ближайшем будущем?

Как мы готовы к выполнению трудных задач, поставленных перед нами партией и народом? Скажем прямо: разговоры о беспощадной борьбе с рутиной, серостью, ремесленничеством ведутся больше в плане заклинаний.

Мне кажется, что немалую роль в наших бедах сыграло забвение славных традиций украинской кинематографии или, что еще хуже, вульгаризация их.

«... В разговорах о путях развития национальной кинематографии нередко поднимался вопрос о «специфике киноискусства». При этом указывалось, что одним из якобы серьезных недостатков, присущих национальным фильмам, является слабое использование выразительных средств кино, недостаточное овладение его «спецификой». Именно на этом строилась значительная часть упреков в адрес национальных студий, высказанных с трибуны Всесоюзной конференции работников кинематографии.

Конечно, нелепо было бы возражать против необходимости повышения мастерства в использовании выразительных возможностей киноискусства. Но ведь и выразительные средства не существуют сами по себе как некая абстракция, пригодная для применения «вообще», без учета особенностей образного воспроизведения жизненных явлений в национальном искусстве различных народов. И этого нельзя не учитывать при оценке кинофильмов, созданных национальными студиями, ибо не образно-эмоциональные особенности национального искусства должны быть подчинены специфике кино, а, наоборот, специфика кино должна быть использована как дополнительное средство, подчиненное образно-эмоциональному выражению тех или иных национальных особенностей...»

Это — из статьи И. Чабаненко (журнал «Искусство кино», октябрь 1958 года).

Эге! — досадливо отмахнется нетерпеливый читатель — вспомнили!.. Статье-то четыре года!.. И сам автор небось уже отмежевался, осознал, так сказать...

Нет. Не осознал. Не отмежевался. И беда наша была в том, что вышеупомянутые положения были не только философическими экзерсисами — их создатель на протяжении ряда лет, руководя украинской кинематографией, настойчиво внедрял их в творческую нашу практику.

Печальные итоги претворения этих экзерсисов в жизнь, к нашему сожалению, широко известны.

Именно им, реализованным во многих наших картинах, таких серых и безликих, что неохота их перечислять, мы обязаны худой славой и такой резкой, иной раз беспощадной, но, к сожалению, справедливой критикой.

Конечно, киноискусство имеет национальные различия — работы Чаплина отличны от работ Довженко, творчество Эйзенштейна иное, чем Де Сика. Но творчество всех передовых мастеров мировой кинематографии

несет в себе некие общие закономерности, если говорить о природе образной выразительности кино. И сколько бы ни пытаться опровергнуть наличие эстетики кино, сложных и мудрых ее основ, сводя все сложнейшие ее проблемы к набору нехитрых правил, ничего хорошего из таких попыток получиться не может.

Совсем уж непостижим тезис тов. Чабаненко о «дополнительных средствах», подчиненных образно-эмоциональному выражению тех или иных национальных особенностей... Разве дело в том, что чему подчинено? И что значит «дополнительные средства»?

Оставим на совести автора затейливость формулировок — очевидно, сама теория не предоставляет автору возможности излагать ее проще и вразумительнее. Да оно и понятно — попробуй перевести все это велеречие на язык общедоступный, и получится небогатая премудрость: мало ли что они там у себя, а мы по-своему! Причем «они» — это вся прогрессивная кинематография, включая и украинскую. А «мы» — это создатели теории, о которой идет речь.

Вот одно из положений этой теории. «...В последнее время раздавалось немало критических замечаний в адрес украинских фильмов. Основное место в них занимают обвинения в «засилии театральности», в забвении специфики кино. Но действительно ли это такое страшное зло, на котором следует сосредоточить все внимание украинских кинематографистов? А не имеют ли элементы театральности, в хорошем смысле этого слова, право на существование... как специфические черты национального искусства, порожденные национальными особенностями образно-эмоционального восприятия явлений?»*.

Они живы, такие взгляды, и сегодня, и применение их на практике приносит трудно исчислимый вред.

Живучесть их подтверждается, к примеру, статьей уже всего лишь годичной давности:

«— ... Вы попали в иной мир.

Мир манящий, влекущий...

Мир неповторимый...

Мир непознанный и...

как ни странно, но, по утверждению некоторых сильных мира того, не поддающийся познанию... вашему!

— Это кино.

— А это не кино.

* «Искусство кино», 1958, № 10.

И как бы вы ни пытались, по наивности своей, задавать детские вопросы: «а почему?» — вас окутывает облако презрительного молчания, и только по саркастическим улыбающимся глазам жрецов кинематографичности и по незаметным их переглядкам вы понимаете всю глубину вашего падения в глазах всесильной кинематографичности, этой неуловимой жар-птицы, панацеи от всех бед кинематографа двадцатого века...»*.

Это уже из статьи Николая Макаренко «Глядя в корень».

Ну и бог с ним, с Н. Макаренко, скажете снова вы, мало ли кто озорничает!..

Озорство — это, конечно, если говорить деликатно, а если придерживаться литературной манеры автора, то придется искать куда более энергичные формулировки: «верхоглядство», «дилетантизм», иной раз и «вульгарное непонимание предмета, граничащее с невежеством».

Борьба с такого рода отрицанием киноэстетики является неотъемлемой частью борьбы за славные традиции украинской кинематографии. Кроме того, приходится заняться статьей Н. Макаренко еще и потому, что автор отнюдь не ограничивается только литературными опытами. Он — режиссер и усердно претворяет свои взгляды в практику. И с какой бы яростью он ни обрушивался на инакомыслящих, осмеливающихся подвергнуть критике его работы, как бы усердно ни ссылался он на писательские, пусть и очень уважаемые имена, и просмотры, на которых хорошо принимали его картины, — факты — упрямая вещь. Картины — я говорю о последних работах Н. Макаренко — не помогают развитию украинского кино. И это особо обидно и огорчительно потому, что сделаны они по романам Михаила Стельмаха, завоевавшим всенародное признание и любовь.

Я не собираюсь заняться подробным анализом статьи Н. Макаренко. Уж больно много в ней проблем и еще больше, деликатно говоря, путаницы. Я попытаюсь разобраться только в рассуждениях автора о традициях украинского кино.

Вот как описывает Н. Макаренко разговор А. Довженко с молодым режиссером:

«— Я вас хочу сделать богом!

И оглушив молодого режиссера из театра своим зычным заразительным хохотом, удобно

* «Советская Украина», 1961, № 1.

устроившись на стуле, подложив под себя по-татарски ногу, Александр Петрович Довженко незаметно переводил шутку в серьезный разговор:

— Я не оговорился, именно богом хочу вас сделать! Чтобы вы могли миры создавать!..

...И совсем доверительно, — сообщает Н. Макаренко,— как самому близкому человеку, почти шепотом:

— Я вам дам такое око, которое видит кругом — на все триста шестьдесят, сквозь землю, читает любые мысли и наблюдает миры вселенной, на ощупь берет — от атома до величайших гор, до туманностей в галактиках»*.

Оставим на совести автора некоторую неточность портрета Довженко. Что-то не упомню я Довженко, оглушающего хохотом. Да и манера речи не довженковская — Александр Петрович терпеть не мог велеречия, красивости, ложной многозначительности. Его речь, как и творчество, была образна и проста. Строки приведены потому, что они, как и множество им подобных, должны подтвердить единство взглядов Довженко и автора статьи, преемственность традиций великого художника в работах Н.Макаренко, ценность его теорий и творческой практики.

А ведь это не так, товарищ Макаренко, сам Довженко думал совсем по-другому.

«...У кино свой путь развития, своя драматургия,— писал Довженко,— свои средства выразительности, присущие только ему, а не какому-нибудь другому виду искусства. Нам нужно много работать, чтобы удовлетворить огромную тягу к культуре наших людей, ожидающих от работников кино смелого использования возможностей, широкого показа явлений в движении, пространстве и времени, во всем богатстве красок и звуков...»**.

Понятно?.. Смело использовать возможности широкого показа явлений в движении, пространстве и времени!

А ведь это и есть предельно точное определение той злополучной специфики, пренебрежение к которой приводит к таким печальным результатам.

Ведь в Ваших руках, товарищ Макаренко, был материал, целиком лежащий в плане истинных традиций великого художника,— величавая народная эпопея о судьбах революции на Украине, о суровых и героических делах народа, его героев — Мирошниченко, Нечуйвитра, Горицвита. И с какой силой, как поэтически это выписано! Какой драматизм событий! Как обрисованы характеры этих великолепных, мужественных людей!

Вот уж где было развернуть широкий показ явлений и событий в движении, пространстве и времени!

Но Вы уклонились от трудного пути поисков кинематографического решения. Иронически отмахнуться от законов искусства куда легче, чем постичь их, и Вы пошли по проторенной дорожке мнимой «театральной природы» украинского кино.

И, втиснутые в прокрустово ложе театрального зрелища, театрального во всем — в построении мизансцен, в подчеркнуто актерских интонациях, в замедленном ритме при намертво закрепленной камере и вялом монтаже,— исчезли величавая эпичность, страстность и взволнованность стельмаховской прозы.

И как тут не вспомнить не только Довженко-теоретика, всю жизнь боровшегося за дерзновенное новаторство, за поиски новых путей в киноискусстве, но и все творчество великого художника и мыслителя.

Подлинные традиции украинского искусства дали жизнь «Арсеналу» и «Земле» Довженко, «Богдану Хмельницкому» и «Тарасу Шевченко» Савченко. Потому что в них сочетались высокая идейность и проникновенное мастерство, они были глубоко национальны по форме и они были кинематографичны. Эта была та самая киноспецифика, упоминание о которой каждый раз, бог весть почему, вызывает у иных режиссеров саркастическую усмешку.

Опираясь на эти традиции, мастера украинской кинематографии создали «Я люблю» и «Большую жизнь», «Радугу» и «Непокоренных», «ЧП» и «Иванну», «Весну на Заречной улице» и «Жажду».

И нет ничего от фильмов-спектаклей ни в «Щорсе», ни в «Аэрограде», ни в «Мичурине», во всем творчестве человека, отдавшего жизнь служению своему народу и искусству кино.

Таковы факты. Они непреложны. И забвение их или попытка подменить теорийками, хоть плохонькими, но «своими», приводит к появлению таких фильмов, как «Иду к вам», «Приколи к груди розу»,—

---

* «Советская Украина», 1961, № 1.

** А. Довженко, Сочинения, т. III, Киев, 1960, стр. 247.

мелкие по мысли, невыразительные фильмы, пробивающиеся на экраны страны.

«Как видим, безобидные на первый взгляд теории, удобные, а порой и выгодные в житейском плане для некоторых деятелей кинематографии Украины,— пишет товарищ Макаренко,— создали довольно густой слой тумана, ставшего стеной между народом, творящим чудеса во имя коммунистического завтра, и «инженерами человеческих душ», святейшая обязанность которых — знать, любить, воспитывать великую душу своего народа, воспевать так, чтобы самобытный голос его певцов мощно вплетался в могучий хор голосов братских народов» *.

Вот и правильно, товарищ Макаренко. Будьте ж самокритичны до конца. Хватит туману. Давайте работать. Так, как учил человек, которого вы называете своим учителем. Сокрушайте любые каноны и догмы, создавайте новую, не виданную еще никем кинематографию, но только если все Ваше новаторство в лозунге «назад», то давайте уже не к «золотой серии», а к Довженко!

Потому что очень уж соблазнительна эта бывшая «золотая серия», по-теперешнему— театральные традиции. Все выверено, ясно, благополучно, не вызывает особых сомнений. А по существу, как правильно пишет об этом Андрей Ромицын:

«Желание видеть в театральности картин проявление вековечных украинских начал, разумеется, необоснованно. Театральность киноискусства не национальный признак, а свидетельство профессиональной незрелости. В интересах режиссеров, актеров, операторов, художников, в интересах кинематографии в целом полезно усвоить, что театральщина в кино есть не что иное, как синоним инертности, консерватизма и обычно профессиональной малограмотности»**.

И все-таки одолеть ее трудно.

Недавно на Ялтинской студии закончен фильм «Где-то есть сын». Он рассказывает о драме человека, оставленного сыном, о хороших людях, окружающих его вниманием и заботой.

И в сценарии писателя Д. Холендро, и в постановке режиссера А. Войтецкого, в операторской работе Ю. Ильенко много интересного. Есть в фильме немало ярких эпизодов, актерских удач. И вместе с тем фильм не достигает своей цели (я говорю, естественно, о своей точке зрения), он оставляет зрителя равнодушным к судьбе героя.

И главная его беда — все та же тенденция к театральному действу. Особенно обидная потому, что рядом с театральными мизансценами соседствуют острые, точно решенные кинематографические эпизоды, рядом с нарочитой, чисто театральной манерой игры действует предельно выразительно великолепный актер В. Авдюшко.

Просчеты фильма особенно очевидны потому, что они находятся в явном противоречии с замыслом.

Он задуман как простая, очень будничная и очень душевная история о судьбах одинокого человека. Драматургия его проста, действие разворачивается спокойно, без особых страстей и событий.

В рыбацком поселке живет старый рыбак. Он уже не работает. Вся его жизнь в мечте о возвращении сына, оставившего его много лет назад. Проходят дни, нет сына. Нет и писем. И земляки, грубоватые, но добрые и сердечные люди, скрашивают его одиночество, поддерживают в нем веру в возвращение сына.

Таким же простым и ясным должен был быть кинематографический строй фильма. Любая попытка наигрыша, надрыва, любая фальшивая интонация в таком фильме настораживают, рушат веру в искренность героя и его друзей.

Авторы фильма, к сожалению, пошли иным путем. Уже с первых планов, с появлением героя фильма, в нем звучат опостылевшие интонации театральной постановки. Совершенно непостижимые потому, что в роли старого рыбака снимается один из крупнейших наших актеров Николай Симонов.

Может быть, оттого, что задача, поставленная перед ним авторами фильма, была неточна,— он с первого до последнего кадра играет страдание и обреченность, но именно образ, созданный Симоновым, вызывает наибольшие возражения.

Очень уж он в этом случае «актер». В каждой сцене, в каждом кадре, в каждом жесте и интонации. И рыбацкий костюм, и шляпа, и грим — все «как в театре».

В той же манере работает и большинство его партнеров, и в некоторых кусках чувство театрального зрелища усиливается до такой степени, что даже море, бурное Черное море кажется театральным задником.

* «Советская Украина», 1961, № 1.

** Сб. «Кіно і сучасність», Київ, 1962, стр. 79.

— Ну, это уж слишком!— негодуют сторонники фильма.— Речь ведь идет о выдающемся советском актере!

Нелепо предположить, что поколения передовых художников своего времени вот уже полвека напрасно бьются за утверждение своеобразной и самобытной поэтики киноискусства.

И очень печально, что люди, не двигая вперед порученное им дело, такое живое и трепетное, выволакивают на свет божий замшелые теории, пытаясь выдать их за новаторские.

Но пора сказать о том, каков в конце концов смысл тяготения к театральщине. Эстетическая сущность этого явления — отсутствие у того или иного деятеля кинематографии вкуса к восприятию и исследованию жизненной реальности. Вот чем неприемлема театральщина, вот почему она идет вразрез с главной эстетической тенденцией нашего времени на предельное сближение с жизнью.

Верно пишет в журнале «Коммунист» секретарь ЦК КП Украины тов. А. Скаба: «Настоящее искусство всегда стремилось к значительным философским обобщениям; в центре его внимания всегда был и есть человек, борьба за счастливое завтра. Но если внимание к человеку подменяется мещанской мелодрамой, рассчитанной на нетребовательный обывательский вкус, искусство теряет свое воспитательное значение.

...Прямолинейность, фальшивая патетика — вот главные недостатки украинской художественной кинематографии последнего времени.

В основе всех этих недостатков лежит поверхностное изучение жизни, отсутствие собственных наблюдений, умозаключений. Где уж тут толковать о художественном отображении новых типичных явлений, об их философском осмыслении и оригинальном художественном воплощении. Тут не до дерзания. Напрягает такой художник мозг и воспроизводит... лишь давно известные сюжеты. И поэтому его произведения не будят мыслей и не вызывают у зрителя никаких чувств, кроме чувства скуки и досады на автора, эксплуатирующего «ходкую тему».

Для нас художник — это человек, влюбленный в действительную жизнь, а не в ее аляповатые репродукции.

Вышли на экраны «Девять дней одного года», «Девчата», «Когда деревья были большими», «Человек идет за солнцем», «Иваново детство»— картины столь разных художников, так несхожие друг с другом всем — и тематически и сценарно. Но есть и общее для всех: глубокое проникновение в прекрасную нашу действительность, талантливость, дерзновенный поиск, новаторство.

К чему вести нелепейшую дискуссию — это в шестидесятых годах!— о праве актера на театральный жест, когда вы только что видели на экране Инну Гулая и Юрия Никулина, Анастасию Георгиевскую и Надежду Румянцеву, удивительнейшую игру — если это можно назвать игрой — Иннокентия Смоктуновского!..

Так что хватит туману. Горькие итоги минувшего года доказывают, что бóльшая часть наших неудач обусловлена именно этим самым главным нашим недостатком — театральщиной во всех ее проявлениях.

И потому нельзя больше снисходительно относиться к рыхлой, беспомощной драматургии сценария, даже когда под него подводится некая теоретическая база какой-нибудь очередной «волны». Так же, как нельзя протаскивать, какая бы пышная ни подводилась под это база, в наши фильмы жалкий скарб театральных мизансцен, надрывных актерских интонаций.

Еще более недопустимы эти тенденции в документальном кинематографе.

Если в художественной кинематографии они приносят вред неисчислимый, так сказать, внутри жанра — ну, не вышла картина, скучная она, унылая, никчемная,— то в документальном кино взрывается существо дела, которому фильм призван служить.

После люмьеровской премьеры в парижском «Большом кафе» прошло больше полувека. За эти десятилетия игровая кинематография шагнула от жалких пантомим к Чаплину, Эйзенштейну, Довженко, Пудовкину, документальная — от хроники парадов и похорон к работам Вертова и Довженко, Рутмана и Шуб, Слуцкого и Ивенса, Кауфмана и Кармена.

Путь этот был труден и тернист — Большая Хроника рождалась в мучительных поисках, жестокой принципиальной борьбе.

В первых манифестах ее основоположников — киноков и их лидера Дзиги Вертова — было немало путаного, наивного, на наш взгляд, пожалуй, даже смешного — к примеру, изничтожение игрового кино. Многое шло от тогдашнего увлечения левой фразой, но именно Вертов и его соратники

положили начало современной документальной кинематографии, искусству гигантских масштабов и неограниченных возможностей.

Потому что главным в хронике они считали факт. Подлинное событие. Содержание хроники — будь ли это сюжет для журнала или эпическое полотно — правдивое отображение действительности. Первое, самое важное обстоятельство, обусловливающее значимость хроники,— ее достоверность.

Ушли в прошлое жестокие кинематографические распри двадцатых годов, многое из киноческих теорий представляет интерес только для историков искусства, но эти положения и по сю пору сохранили свою значимость, являясь незыблемой основой документального кино.

Миллионы и миллионы метров снятой безвестными операторами подлинной хроники дали возможность воскресить перед нами полувековую историю человечества. Опираясь на эту хронику, Э. Шуб создала фильмы «Падение династии Романовых» и «Россия Николая II и Лев Толстой», Торндайки — «Операцию «Тевтонский меч», Александр Медведкин — «Разум против безумия».

И каждый раз, когда хронику начинают разбавлять сиропцем домысла, рушится очарование. Пропадает вера. Возникают скука и раздражение. Начался этот пагубный процесс в недобрую пору культа личности, когда понадобился не правдивый рассказ о нашей действительности, а этакое размалеванное в розовейшие тона киновелеречие.

Мне недавно довелось смотреть один из фильмов шестидесятого года. Он, естественно, был снят уж совсем по-другому. И всячески восхвален. Но элементы того, что конфузливо называют «организацией факта», сквозили почти во всем фильме. Все обошлось бы благополучно, если бы вдруг рядом с размеренными и красивыми кусками не возникли планы возвращения в порт китобойной флотилии «Слава». И блестяще снятый операторами кусок подлинной, непридуманной жизни, взволнованный и страстный, взорвал чинное бесстрастие рядом лежащих эпизодов.

Нет, не быть этому фильму, сделанному опытным мастером своего дела, в числе образцов кинолетописи нашего времени. Это я к тому, что тут же, тотчас же мы смотрели довженковскую «Битву за нашу Советскую Украину»—смотрели потрясенные, не утирая слез, катившихся по щекам. Перед нами было одно из величайших произведений мировой кинематографии. Великое не только вдохновенным мастерством Довженко, создавшего некий памятник подвигу советского человека в сороковые годы двадцатого столетия, но и еще тем, что оно осталось в веках кинодокументом безупречной исторической правды.

Но есть теперь теоретики кинопублицистики, утверждающие, что все это не так уж важно. Они подробно и обстоятельно объяснят вам, что в наше время самое главное для документального фильма — придумать ситуацию и не рассчитывать на то, что потом ее можно снять репортажно. Тут обязательно последует ироническая усмешка — бог знает почему, всякое упоминание о подлинно кинематографических средствах выражения вызывает у оных «теоретиков» безудержное веселье.

А если вы снова попытаетесь доказать, что, когда режиссер пытается разыгрывать с очень хорошими людьми — рабочими, колхозниками, интеллигенцией — придуманные киноспектакли, получается плохо, фальшиво и что никому это не нужно,—вам скажут, что вы догматик, и, сославшись на два-три очень плохих куска из репортажных картин, как это делает один из теоретиков, главный редактор Украинской студии хроникально-документальных фильмов Е. И. Снегирев, успокоятся.

Позвольте, не сдаетесь вы, сейчас многие прогрессивные мастера мировой кинематографии стремятся к максимальному приближению даже игрового кино к документальности. Вспомните работы Джузеппе Де Сантиса, Лукино Висконти, Витторио Де Сика, некоторые работы француза Алена Рене; эти тенденции наличествуют и в фильмах таких наших мастеров, как Юлий Райзман, Григорий Чухрай, Марлен Хуциев... И если так относятся к «хроникальности» люди, посвятившие свое творчество игровой кинематографии, то уж мы, хроникеры, должны быть беспощадны в борьбе за документальность наших фильмов!..

«Вот один из наших режиссеров,— рассказывает Е. И. Снегирев,—задумал поставить картину, в которой рядом с конкретными, точно обозначенными людьми будут сниматься актеры; рядом с подлинными, взятыми из жизни событиями будут сцены, поставленные методами художественной кинематографии».

Что ж, это может быть интересным.

Можно поставить «как бы документальный» фильм в декорациях, разыгрывать его с помощью актеров. И уж если ставить такой фильм, то, скажем, так, как это сделал Михаил Калик. «Человек идет за солнцем» — блестящее подтверждение возможностей создания фильмов такого плана. По-моему, фильм Калика по своему жанру — это философски-поэтическая инсценированная хроника удивительной тонкости и своеобразия. Мальчик написал мелом на крыше: «Я ушел за солнцем»,— и шагнул в мир, его окружающий. Так это ведь и есть «прием»! Тот самый, необычный и поэтический, который мы так часто и тщетно ищем в документальном кино. Жизнь, увиденная глазами шестилетнего мальчонки...

Но ведь создавая светлую «хронику» солнечного этого дня, ни М. Калик, ни В. Гажиу, ни В. Дербенев не собирались заменить, подменить документальную картину. Их работа являет собой пример подлинного новаторства, поисков новых путей в игровом кино. А попытки такого рода инсценировок в документальном кино бессмысленны, потому что они приводят к фальши, фальсификации действительности и отсюда к унылой серости, потому что, как правило, вместо ярких кусков нашего бытия на экране мелькают тусклые сцены из плохо поставленных любительских спектаклей.

Но для теоретиков театрализации кино все это не аргументы. И на нашу беду, они ведь не просто философствуют, а действуют.

В итоге рождаются сценарии и фильмы соответствующего характера, и скорбный список наших творческих потерь еще велик.

Но существует и другой список.

Всякий раз, когда мастера хроники опираются на подлинные традиции студии, в стенах которой созданы фильмы, вошедшие в сокровищницу мирового киноискусства, создаются картины, ярко отображающие нашу действительность. «Мы — строители» режиссера Якова Авдеенко и оператора Александра Ковальчука, «Золотой мяч»» сценариста Михаила Пархомова, режиссера Арнальдо Фернандеса, оператора Юрия Ткаченко, «Поедем напрямик» сценариста М. Билкуна, режиссера Михаила Романова, оператора Константина Богдана, «Неизвестному солдату» сценариста Виктора Некрасова, режиссера Рафаила Нахмановича, оператора Нины Степаненко — могут быть примером образной публицистики.

Особенно примечательны фильмы «Мы — строители» — мужественный и простой рассказ о строительстве криворожской домны, и «Поедем напрямик» — острая и злая сатира на разгильдяев и очковтирателей. Разные и тематически и по манере выполнения, они хроникальны в лучшем смысле этого слова, каждый их кадр достоверен, и потому весь фильм кажется сгустком жизни, становится правдивым и убедительным.

Так же, как убедительны Тарапунька и Штепсель. И они достоверны, потому что им ведь не поручено изображать неких пейзан — они сняты как веселые и талантливые комментаторы событий, происходящих в фильме. И введение их в фильм — прием такой же правомерный, как «мальчик, шагающий за солнцем».

Но в поисках новой формы, ломая и сокрушая любые каноны, мы должны быть непримиримы к любым попыткам нарушить основные законы нашего искусства — его достоверность и правдивость. Без них нам не создать кинолетописи великих свершений советских людей в шестидесятых годах двадцатого столетия.

И потому нам так важны и дороги наши традиции. И творческое отношение к ним, без умиления и «хрестоматийного глянца».

И потому хочется сказать о некоей неточности в разговоре о традициях, присущей многим работам, посвященным этой проблеме.

Авторы этих работ, говоря о традициях украинского кино, ссылаются обычно только на творчество А. Довженко и И. Савченко. Вряд ли найдется хоть один человек, пытающийся оспорить величие гениальных работ Довженко, гигантскую роль Савченко в развитии украинской кинематографии. Но вместе и рядом с ними были И. Пырьев и Л. Луков, Д. Вертов и М. Донской.

И работая над фильмами о рабочем классе, нам не мешает вспомнить эпический размах и буйный темперамент Леонида Лукова в «Я люблю» и «Большой жизни», страстную взволнованность и романтичность «Радуги» и «Непокоренных» Марка Донского.

И как можно, размышляя о судьбах украинской комедии, не остановиться на пырьевских «Трактористах» и «Богатой невесте»!

И само понятие «традиции» нужно рассматривать шире, масштабнее. Они возникли в украинском кино в тесной взаимосвязи с традициями русской, позже грузинской,

белорусской, всех кинематографий многонациональной нашей страны.

Гений Александра Довженко мужал в тесном содружестве с Сергеем Эйзенштейном и Всеволодом Пудовкиным. В упорной борьбе советских кинематографистов за высокую идейность и художественность наших фильмов мастера кино Киева и Москвы сражаются рядом. Дружба эта зачиналась еще в 20—30-х годах.

И дружба эта, тесная взаимосвязь братских культур была необычайно плодотворной. Именно в ту пору создавались самые значительные произведения советской кинематографии.

●

Итак, близится Первый съезд кинематографистов страны.

В канун съезда мы подытоживаем опыт минувших лет, намечаем вехи нашего дальнейшего движения вперед. И в сложном этом процессе одна из важнейших проблем— творческое содружество национальных кинематографий.

Минувший год принес кинематографистам Украины мало утешительного. Хорошие картины терялись в потоке серого ремесленничества.

Конечно, борьба за высокие идейные и художнические достоинства наших фильмов — трудный и длительный процесс. Наивно полагать, что сложнейшие проблемы глубокого раскрытия титанических событий, происходящих в стране, в мире, сейчас уже и в космосе, могут быть решены с маху, в порядке какой-нибудь очередной кампании.

Итоги минувшего года примечательны именно тем, что они знаменуют начало будущего расцвета советского киноискусства. Долгие, порой мучительные размышления наших художников, переосмысливание прошлых достижений и неудач, смелые поиски новых путей дают свои первые результаты.

Почему же у нас в этом году нет своих «Девяти дней одного года»?

Экая наивность!— опять усмехнутся скептики.— Вот уж нелепая болтовня!..

Мне ясны масштабы дарований и опыт Ромма, Пырьева, Райзмана, Герасимова, Лукова, Хейфица, Козинцева, Юткевича, мастеров старшего поколения. Но ведь «Когда деревья были большими», «Девчата», «Человек идет за солнцем» — это работы молодых.

Дело не только в талантливости Кулиджанова, Чулюкина, Калика и десятка их друзей, всех и не перечтешь!

Разве у нас, на наших студиях нет талантливых людей?.. Кто может поверить в такую ересь? Я не говорю уже о Викторе Ивченко, Тимофее Левчуке, Юрии Лысенко, Сигизмунде Навроцком, Викторе Иванове, Евгении Ташкове. На каждой из украинских студий работают молодые — П. Тодоровский, А. Войтецкий, В. Левин, В. Воронин.

Значит, дело в другом. В нашем неумении воспитывать молодежь.

В недостатках нашей критики, шарахающейся от сюсюканья к охаиванию и заушательству.

И, конечно, немалый вред приносит делу теоретическая путаница.

Все эти туманности вокруг проблем, связанных с мнимыми традициями, сомнительные попытки отгородить украинскую кинематографию, замкнуть ее в рамки особых, якобы только ей присущих эстетических норм, включая и пресловую «театральность», сбивают с толку не только молодых.

Так что в числе главных проблем, коими надлежит заняться первому нашему съезду, будет и эта — борьба за сохранение славных, подлинных традиций украинского кино, всегда опирающихся на братское творческое содружество с кинематографистами Москвы, Ленинграда, всех республик нашей страны.

Центральный Комитет КПСС, уделяя исключительно большое внимание развитию советской кинематографии, вынес постановление, проливающее яркий свет на коренные проблемы нашего искусства. Советская действительность должна предстать в наших фильмах в своих главных и решающих моментах — вот источник вдохновения для художника и зрителя. Вот основа реалистического понимания действительности, не допускающего ни театральных, ни кинематографических, ни любых других украшательских штампов.

Опираясь на коренные традиции нашего искусства, кинематографисты Украины создадут фильмы, достойные времени, в котором дело строительства коммунизма стало практической задачей советского человека.

г. Киев

М. БИЛИНСКИЙ

Звукооператор — это художник

Напоминаем: в мартовском номере нашего журнала за этот год группа видных кинематографистов — Михаил Ромм, Григорий Александров, Григорий Рошаль, Григорий Чухрай, композиторы А. Хачатурян, Г. Попов, Т. Хренников и другие не менее уважаемые и в высшей степени компетентные товарищи — обратилась к министрам тт. В. П. Елютину и А. И. Попову, к общественности с открытым письмом. Это было письмо о развитии звукооператорского искусства.

В письме говорилось о том, что фактически из всех создателей художественного фильма только звукооператор является как бы самоучкой. «ВГИК готовит кинооператоров и художников-профессионалов в области изобразительного решения фильмов, но не готовит звукооператоров». Правда, ряды звукооператоров время от времени пополняются за счет технических специалистов, выпускаемых Ленинградским институтом киноинженеров и другими техническими вузами. Но в том-то и дело, что они приходят на студию только техническими специалистами. Некоторые из них — и это вполне естественно — развиваются творчески. Но ведь не «некоторые», а все звукооператоры должны быть художниками, как, скажем, оператор, как другие важнейшие участники сложного современного кинематографического процесса.

Что предлагали авторы письма? Главное их предложение — организовать во Всесоюзном государственном институте кинематографии звукооператорский факультет.

Этот факультет должен готовить мастеров новой творческо-технической специальности для кинематографии, телевидения, радиовещания и грамзаписи. Специальность эта действительно новая, сложившаяся в жизни сравнительно недавно. Нынешние звукооператоры — энтузиасты интереснейшего дела — пришли из смежных областей и самостоятельно овладели новым искусством. Пора перейти к хорошо организованному, всестороннему профессиональному обучению — и эстетическому и техническому, помня, что звукооператор — это художник с техническим образованием, а не просто хороший техник.

Сообщаем о первых последствиях публикации письма.

Министр культуры РСФСР А. И. Попов прислал нам следующее письмо:

В РЕДАКЦИЮ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

О ПОДГОТОВКЕ ЗВУКООПЕРАТОРОВ

Министерство культуры РСФСР рассмотрело предложения о подготовке кадров звукооператоров и музыкантов — воспитанников консерваторий для работы в области кинематографии, содержащиеся в открытом письме министру высшего и среднего специального образования СССР и министру культуры РСФСР, опубликованном в журнале «Искусство кино» № 3 за 1962 год.

Министерство согласно с основным положением авторов открытого письма о том, что для плодотворной работы звукооператоров, в соответствии с требованиями современной кинематографии, необходимо сочетание инженерных знаний и творческого мастерства. Главному управлению учебных заведений и кадров министерства поручено разработать проект нового учебного плана подготовки звукооператоров, руководствуясь этим принципом, и представить его на утверждение соответствующих инстанций.

Из-за отсутствия в настоящее время соответствующей материально-технической базы во Всесоюзном государственном институте кинематографии подготовку кадров звукооператоров в ближайшие годы необходимо сохранить в Ленинградском институте киноинженеров.

Для подготовки будущих композиторов к работе в кинематографии будет введен факультативный курс «Музыкальная кинодраматургия» в консерваториях тех городов, где имеются киностудии, а также практическое ознакомление с новейшей звукотехнической аппаратурой.

В связи с тем, что новым учебным планом уже предусмотрено усиление музыкальной подготовки будущих кинорежиссеров, Министерство культуры РСФСР считает нецелесообразным вносить дополнительные изменения подобного характера.

Министр культуры РСФСР А. Попов

Очень хорошо, что министр культуры РСФСР принял некоторые меры по опубликованному письму. Из Министерства высшего образования нам по телефону сообщили о согласии с выводами тов. А. И. Попова.

Ну, а как смотрят на дело во ВГИКе?

После долгих размышлений откликнулся и ВГИК. Вот письмо оттуда:

В РЕДАКЦИЮ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

По Вашему предложению Всесоюзный государственный институт кинематографии рассмотрел вопрос о целесообразности и возможности подготовки звукооператоров во ВГИКе.

Ознакомившись с профилем звукооператора, учебным планом и программами ЛИКИ по данной специальности, ВГИК считает, что для подготовки звукооператора нужно создавать специальную техническую базу и иметь отдельное помещение для лабораторий и кабинетов.

Ни тем, ни другим в настоящее время ВГИК не располагает. Следовательно, организация обучения звукооператоров во ВГИКе не имеет под собой реальной возможности.

Ректор ВГИКа А. Грошев

Коротко и ясно, но неверно.

Видимо, непоколебимое равнодушие ВГИКа объясняется вот чем. Еще недавно при жанровом однообразии и однотипности фильмов от звукооператора требовалась преимущественно технически безупречная запись диалога, шумов и т. д. Принципиально иное дело теперь. Нивелировка стилей должна остаться позади — советская кинематография встала на путь жанрового, стилевого многообразия. Лучшие фильмы последних лет показывают, как неизмеримо выросла образная роль звука. В них встречаются разнообразнейшие формы звуковой образности. Вспомним «Судьбу человека», «Летят журавли», «Человек идет за солнцем», «Иваново детство». Художественно-творческое решение звука, а не просто чистая звукозапись расширяет эстетические возможности киноискусства так же, как, скажем, расширили представление об изобразительной стороне фильма новаторские работы Андрея Москвина, Эдуарда Тиссэ, Анатолия Головни, Сергея Урусевского.

И потому звукооператоров надо обязательно готовить вместе с будущими драматургами, режиссерами, операторами — то есть во ВГИКе, сближая творческие профессии, содействуя их ансамблевому единству.

В этом прежде всего смысл опубликованного нами письма выдающихся кинематографистов.

Ввести некий эстетический минимум в программу ЛИКИ — значит, не приблизить, а на многие годы отдалить принципиальное решение задачи.

Огорчает равнодушная ссылка ВГИКа на «отсутствие в настоящее время... материально-технической базы». Неужели погас дух живой творческой инициативы во ВГИКе? Да ведь когда создавался здесь операторский факультет, «база» представляла собой одну старенькую, списанную камеру. О, если бы и тогда вгиковские руководители поджидали, пока откуда-то пришлют все необходимое и останется только распаковать ящики — долго пришлось бы ждать! Не возник бы замечательный вгиковский операторский факультет, давший столько талантливых мастеров!

Все московские студии помогут ВГИКу, как только почувствуют — живет здесь все тот же неугасимый огонек инициативы института-первооткрывателя, института-новатора. Студии дадут вгиковцам возможность пользоваться лучшей современной аппаратурой, дадут прекрасных специалистов.

Все помогут ВГИКу, и с охотой — только добивайтесь, не ждите контейнеров, где будет уложено все до последнего гвоздя.

Не так начинал в свое время ВГИК!

Весь опыт строителей советской культуры — против расчетов на готовенькое.

Надеемся, не выветрился из ВГИКа дух творческой молодости.

И еще одна возможность, которой пренебрегать не следует. У «Мосфильма» есть хороший опыт двухлетних режиссерских курсов. Здесь подготовили немало талантливых режиссеров из числа «смежных» специалистов. Теперь курсы станут постоянно действующими. Есть смысл провести такой же опыт подготовки звукооператоров — с участием виднейших в стране кинодраматургов, режиссеров, композиторов и технических специалистов. Не упрощая проблему, без «штурмовщины», давая обучающимся все необходимые знания и навыки. Надеемся, на «Мосфильме» обсудят эту возможность.

А на I Всесоюзном съезде кинематографистов найдется время для решения и этой проблемы, выдвинутой творческой жизнью нашего киноискусства.

Герман **ФРАДКИН**

ЛЕНИН—ИЛЬИЧ

(СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ, 1921—1923)

Тишину и светлый простор Красной площади окаймляет, словно гигантская черная лента венка, длинная очередь идущих к Ленину людей.

Медленно и молчаливо идут они друг за другом, каждый со своими мыслями и чувствами. Все они разные люди, разного возраста, разных профессий.

Но в этот час их всех объединяет одно чувство, одна мысль — мысль о Ленине. Всмотримся в их глаза, и мы прочитаем в них и любовь, и печаль, и раздумье.

Медленно движется камера вдоль вереницы людей. Мы видим их совсем близко. Камера как будто пристально всматривается в их лица — строгие, торжественные, задумчивые. Послушаем, о чем в эту минуту ведут беседу их сердца.

Вот на экране лицо старого рабочего. Мы слышим за кадром его негромкий голос:

— Я иду к тебе, товарищ Ленин, и думаю о жизни и смерти твоей. И сегодня с новой силой — любовь и печаль в моем сердце. И радость... Потому что дело твое, мысль твоя снова светят нам чистым пламенем нашей Революции.

Камера медленно тронулась вперед, и теперь мы видим на экране лицо женщины. Может быть, это работница, а может быть, и учительница.

— Да, наша Революция живет... И все, о чем мечтал ты, Ильич, чему посвятил каждую минуту своей жизни,— все теперь сбывается.

Снова камера продвинулась вперед, и перед нами на экране юношеское лицо.

— Все сбывается, Владимир Ильич... Но, радуясь сегодня делам нашим, я горько жалею, что не видишь ты этого, что рано ты сгорел...

И вдруг на экране фотография Надежды Константиновны Крупской. Она смотрит прямо на нас. Ее доброе лицо задумчиво и печально.

Голос Крупской. Не мог не сгореть. Напряженно все время работала его мысль. Безжалостно расточал он свое сердце, энергию своего мозга.

На экране живой Ильич. Короткими, энергично смонтированными планами проходят перед нами куски хроники, в которых мы видим Ленина в действии. Вот он страстно выступает на площади; вот он говорит на конгрессе Коминтерна; вот задумчиво пишет что-то на ступеньках трибуны, и мы видим прекрасный ленинский лоб; вот Ильич принимает парад; вот он хоронит Свердлова и с болью говорит о смерти

своего товарища; вот видим мы, как в Ленина стреляет эсерка Каплан (короткие планы из художественного фильма); вот Ильич на прогулке после выздоровления, и снова выступает, снова пишет, снова думает Ильич.

Неважно, что здесь может быть смещена хронология, неважно, что увидим мы среди хроники несколько кадров из художественного фильма. Это должна быть стремительная монтажная сюита, это должен быть образ Ленина.

Последняя хроникальная съемка с помощью стопкадра превращается в фотографию.

Из затемнения мы видим другую фотографию: Ленин в Горках. Он сидит в глубоком дачном кресле и читает какие-то бумаги.

Голос Крупской. **Редко, редко удавалось заставить Ильича выехать за город для короткого отдыха.**

Из наплыва возникает другая фотография. Владимир Ильич на переднем плане. Откинувшись, он сидит в кресле, руки сложены на коленях. На лице чувство покоя. Чуть поодаль — Надежда Константиновна. Камера медленно наезжает, укрупняет ее лицо.

Голос Крупской. **У нас в быту сложилось как-то так, что в дни рождения Владимира Ильича мы уходили с ним куда-нибудь подальше в лес...**

Камера движется по неширокой лесной дороге. Весенний лес. Ажурная, только что распустившаяся листва деревьев.

Голос Крупской. **Весенний воздух, начинающий пушиться лес, разбухшие почки — все это создавало особое настроение, устремляло мысль вперед, хотелось заглянуть в будущее...**

Из наплыва на короткое мгновение возникает фотография — Владимир Ильич и Надежда Константиновна на прогулке в лесу.

Голос Крупской. **На прогулке Ильич любил говорить о своих мечтах, о самом заветном...**

Снова движется камера по лесной дороге. Она движется словно впереди идущих, и в поле ее зрения — уходящие назад ветки молодой зелени. Иногда камера поднимается чуть выше, и над нами проплывают верхушки деревьев и сквозь них — светлое небо. Ритм движения медленный, раздумчивый. Теперь впервые мы слышим голос Ленина (Н. К. Крупская вспоминает, что в эти минуты Владимир Ильич говорил тихо, потом все тише и тише, почти шепотом).

Голос Ленина. **Когда я думаю о будущем, я все-таки счастлив, что именно нашему поколению удалось выполнить работу изумительную по своей исторической значительности... Мы вправе гордиться тем, что на нашу долю выпало счастье начать постройку Советского государства, начать этим новую эпоху всемирной истории.**

Я иногда думаю... как это великолепно, что наша партия, маленькая группа людей по сравнению со всем населением страны, за это взялась. Это зернышко поставило себе задачей переделать все, и я убежден — оно переделает.

Небольшая пауза, и вдруг мы слышим пение птиц и шум ветра в молодой листве деревьев. И снова голос Ленина:

— Конечно, нам предстоит еще длительная и адски трудная борьба... Но исход борьбы зависит в конечном счете от того, что Россия, Индия, Китай составляют гигантское большинство населения. А именно это большинство и втягивается с

необычной быстротой в борьбу за свое освобождение... так что в этом смысле не может быть ни тени сомнения в том, каков будет окончательный исход мировой борьбы. В этом смысле окончательная победа социализма вполне и безусловно обеспечена... и мы докажем всякому и каждому, наглядно, воочию, что социализм таит в себе гигантские силы...

Движение камеры по лесной дороге резко останавливается.

Голос Ленина. **Кажется, я устал...**

И сразу на экране строки ленинского письма:

Я устал так, что ничегошеньки не могу...

Письменный стол Владимира Ильича в его кремлевском кабинете. Мы видим уже начатое письмо Горькому, датированное 9.VIII. 21 г. В паузе, которую сделал Владимир Ильич, прежде чем продолжать письмо, мы слышим тихий голос Надежды Константиновны.

Голос Крупской. **С Горьким Ильич говорил о себе особенно откровенно. Очень он любил Алексея Максимовича.**

Снова движутся ленинские строки, и мы снова слышим голос Ленина.

Голос Ленина. *А у Вас кровохарканье и Вы не едете!! Это ей-же-ей и бессовестно и нерационально. В Европе в хорошей санатории будете и лечиться и втрое больше дела делать. Ей-ей. А у нас ни леченья, ни дела — одна суетня. Зряшная суетня.*

Уезжайте, вылечитесь. Не упрямьтесь, прошу Вас!

Ваш Ленин.

Камера возвращается к первым строкам письма: *Я устал так, что ничегошеньки не могу.*

После короткого затемнения мы снова в кабинете Владимира Ильича. Камера неторопливо осматривает кабинет, его обстановку и приближается к письменному столу.

Голос Крупской. **Несмотря на нездоровье, на усталость, Ильич, как всегда, много работает. В октябре 1921 года он готовится к выступлению на съезде работников политпросвета. Это была, пожалуй, наиболее важная, программная речь Ленина в конце года. Что же его тогда особенно занимало, заботило?**

Теперь камера приблизилась к начатой рукописи. Возникают ленинские строки, и мы слышим голос Владимира Ильича.

Голос Ленина. *9. Повышение законности... научить бороться культурно за законность, ничуть не забывая границ законности в революции. Зло не в этом теперь, а в тьме беззаконий.*

Советские законы хороши, но мы не умеем пользоваться ими в борьбе с волокитой, бюрократизмом или с таким... явлением, как взяточничество.

10. Взятка специально. Кто что сделал для борьбы с взяткой.

11. Производственная пропаганда, выдвигание успехов хозяйства, доступных тотчас крестьянину, умение выдвигать, пропагандировать, следить за успехом.

12. Практические успехи строительства хозяйства ———в этом суть. Проверка всего этим.

13. **И в заключение...** *Четыре заповеди.* **Именно заповеди. Так будет понятней массам.**

1. Не мудрствуй лукаво, не важничай коммунизмом, не прикрывай великими словами халатности, безделья, обломовщины, отсталости;

2. ликвидируй безграмотность;

3. борись с взяткой;

4. проверяй всю свою работу, дабы слова не остались словами, практическими успехами хозяйственного строительства.

Голос Крупской. **Когда Владимир Ильич закончил план, он еще раз его прочитывает и дописывает сбоку уже карандашом.**

Голос Ленина. *Три врага.* **Им надо объявить беспощадную войну:** *Коммунистическое чванство — вот враг.* **Нечего и думать, что командованием, декретированием можно решить все наши задачи. Надо практически, на деле показывать, как ты умеешь строить.**

Второй враг... *Безграмотность.*

Пора уразуметь, что безграмотный человек стоит вне политики.

И третий враг... *Взятка.*

Только ли три врага?

Голос Крупской. **Здесь Владимир Ильич задумался. Он возвращается к пункту десятому о борьбе с взяткой и дополняет его. Карандашом дописывается новая строка.**

Голос Ленина. *10 bis. Бюрократизм и волокита.* **Это, пожалуй, самый худший, худший и опасный внутренний враг.**

На экране фотография. Ленин за письменным столом. Он словно только что оторвался от рукописи. Правая рука, сжатая в кулак, лежит на рукописи. Камера наезжает, крупно выделяя лицо Владимира Ильича. Его глаза смотрят сурово. Брови нахмурены. У рта жесткая складка.

Голос Ленина. **От этого врага мы должны очиститься, и через всех сознательных рабочих и крестьян мы до него доберемся.**

Камера панорамирует по фотографии вниз, и мы снова видим руку Ленина, сжатую в кулак.

Голос Ленина. **На этот счет никаких колебаний быть не может.**

(Затемнение.) На письменном столе Ленина лежит конверт. В верхней части типографским шрифтом напечатано: «Р.С.Ф.С.Р. Председатель Совета Народ. Комиссаров. Москва. Кремль». Пониже — ленинским почерком: *т. Горбунову с просьбой отправить в Берлин для Ал. Макс. Горького (от Ленина).*

Голос Крупской. **Шестого декабря Ильич снова пишет Горькому. Но уже в Берлин, куда он уехал лечиться по настоянию Ленина.**

Камера панорамирует чуть в сторону, и мы видим, как на листке бумаги, где уже написано: *6/XII Дорогой А. М.!*— возникают ленинские строки.

Голос Ленина. *Очень извиняюсь, что пишу наскоро. Устал дьявольски. Бессоница. Еду лечиться. Меня просят написать Вам: не напишете ли Бернарду Шоу, чтобы он съездил в Америку, и Уэллсу, который де теперь в Америке, чтобы они оба взялись для нас помогать сборам в помощь голодающим?*

Хорошо бы, если бы Вы им написали. Голодным попадет тогда побольше. А голод сильный. Отдыхайте и лечитесь получше.

Привет! Ленин.

Камера возвращается к первым строкам письма и выделяет слова: *Устал дьявольски. Бессоница. Еду лечиться.*

Из наплыва — дом в Горках. Зима. Снег.

Голос Крупской. **Недолго пробыл Ильич в Горках. Да и отдыха, собственно, не было.**

Из наплыва по экрану проходит поток рукописей Владимира Ильича.

Голос Крупской. **Неудержима была его жажда к работе. В эти дни Ильич пишет статью «О тезисах по аграрному вопросу Французской компартии», запрашивает справочные материалы для отчета на IX съезде Советов, пишет письмо членам Политбюро о чистке партии, дает задание Наркомпросу об организации кинодела в России. Множество вопросов внешней и внутренней политики держал Ильич в поле своего зрения.**

Но особенно много думал Ильич о единстве партии, о государственном аппарате.

На экране довольно редкая фотография Владимира Ильича, относящаяся к 1921 году. Ленин сидит в пол-оборота, смотрит прямо на нас. Такого сердитого, сурового выражения лица, острого взгляда нет ни на одной известной нам фотографии.

Голос Крупской. **В эту пору ничто, может быть, не вызывало в Ильиче такого гнева, такой ненависти и вражды, как факты бюрократизма, волокиты, безответственности, безрукости, царившие в нашем государственном аппарате.**

(Резкое вытеснение.) На экране возникают быстрые строки ленинского письма. Далее весь эпизод «Ленин борется с бюрократизмом» монтируется в энергичном, резком темпе. Хотелось бы создать ощущение, что Ленин наносит удар за ударом. Голос Ленина звучит резко, сердито, «с сердцем».

Голос Ленина. *Объявляю выговор за неисполнение своего служебного долга и за проявленный бюрократизм по делу о Гидроторфе*

т. Пятакову

т. Морозову

т. т. Заксу и Горбунову.

...Если Пятаков не знал... надо посадить под арест тех многочисленных спецов ГУТа и чинодралов, кои обязаны знать, справиться, напомнить Пятакову. Не сажать таких мерзавцев под арест значит поощрять бюрократизм, который нас душит.

Резкое вытеснение, и мы снова видим ленинские строки.

Голос Ленина. *т. Богданов!*

...Вы архинеправы принципиально. Мы не умеем гласно судить за поганую волокиту...

На мгновение на экране появляется та же фотография сердитого Ленина, и затем строки другого его письма.

Голос Ленина. *т. Шейнман!*

...Госбанк теперь= игра в бюрократическую переписку бумажек. Вот вам правда, если хотите знать не сладенькое чиновно-коммунистическое вранье (коим Вас все кормят, как сановника), а правду.

Снова резкое вытеснение — и новое письмо Ленина.

Голос Ленина. *т. Молотову для членов Политбюро.*

...Не надо обольщать себя неправдой. Это вредно. Это — главный источник нашего бюрократизма.

Еще раз мы видим сердитого Владимира Ильича на той же фотографии и опять читаем его строки.

Голос Ленина. *т. Каменев!*

Почему это задержалось? Ведь решено чуть ли не $1^1/_2$ мес. тому назад? Лежаве я давал тогда срока 2—3 дня! Христа ради, посадите Вы за волокиту в тюрьму кого-либо! Ей-ей, без этого ни черта толку не будет.

Из затемнения мы видим Владимира Ильича за письменным столом. Фотография снята несколько сбоку. Ленин низко склонил голову над каким-то документом.

Голос Крупской. **Наладить работу государственного аппарата! Эта мысль теперь постоянно владеет Ильичем. И он стремится прежде всего упорядочить деятельность Совнаркома и СТО. Об этом Ильич много раз советуется со своим заместителем Александром Дмитриевичем Цюрупой.**

На экране возникают строки ленинского письма, адресованного зампреду СНК и СТО А. Д. Цюрупе.

Голос Ленина. *Самый коренной недостаток СНКома и СТО — отсутствие проверки исполнения. Нас затягивает поганое бюрократическое болото в писание бумажек, говорение о декретах, писание декретов, и в этом бумажном море тонет живая работа.* **Нам необходимо обстоятельно поговорить о всей системе работы и хорошенько ее обдумать.**

Из наплыва появляется фотография А. Д. Цюрупы. Он сидит в пол-оборота в кресле. Продолжает звучать голос Владимира Ильича.

Голос Ленина. **Центром тяжести Вашей работы должна быть именно переделка нашей отвратительно-бюрократической работы, борьба с бюрократизмом и волокитой, проверка исполнения.**

Теперь мы видим Владимира Ильича, сидящего в пол-оборота лицом к собеседнику.

Голос Ленина. **Иначе из бюрократизма и волокиты, которые нас душат, не вылезть.**

(Из затемнения.) На экране снова фотография Н. К. Крупской. Та самая, с которой она начала свой рассказ о Ленине.

Голос Крупской. **Эта постановка вопроса тогда не была понята до конца, и вопрос повис в воздухе потому, что, конечно, эта задача чрезвычайно трудна. Ильич связывал ее с повышением культурности масс. Этот вопрос он поднял на XI съезде партии.**

На экране начало плана речи Владимира Ильича на XI съезде РКП(б). Мы читаем заголовок: *План речи на 27.III.1922.* Камера выделяет пункт 7-й плана:

Чего не хватает? Культурности, уменья управлять...

Камера скользит по рукописи, и затем мы видим движение ленинских строк.

Голос Ленина. *15. «Гвоздь момента» (звено цепи) = разрыв между величием поставленных задач и нищетой не только материальной, но и культурной.*

16. Во главе масс надо быть, иначе мы капля в море.

Из наплыва возникает рукопись: план тезисов «О роли и задачах профсоюзов в условиях новой экономической политики», написанный Владимиром Ильичем 28—30 декабря 1921 года.

Голос Крупской. **Ильичу, должно быть, вспомнились сейчас его тезисы о работе профсоюзов, его мысли о тесной связи с массой.**

Камера выделяет пункт 9-й рукописи. Мы читаем ленинские строки.

Голос Ленина. *Связь с массой. Жить в гуще. Знать настроения. Знать все. Понимать массу. Уметь подойти. Завоевать ее абсолютное доверие. Не оторваться руководителям от руководимой массы, авангард от всей армии труда.*

Из наплыва мы возвращаемся к рукописи «План речи на 27.III.22».

Голос Ленина. *Массы поймут и оценят лишь деловую практическую работу, практический успех в хозяйственной и культурной работе.*

Общий итог.— Подбор людей и проверка исполнения!

(Из затемнения.) В вечерний час камера медленно движется по дорожке Тайнинского сада в Кремле. В поле ее зрения зубцы невысокой здесь кремлевской стены и верхушки деревьев. Время от времени камера останавливается.

Голос Крупской. **Весной 1922 года Ильич снова почувствовал недомогание. Сказалось напряжение, вызванное работой на XI съезде партии, последнем съезде, которым он руководил.**

(Двойная экспозиция.) Появляются строки ленинского письма к Г. К. Орджоникидзе. Строки бегут, и мы читаем.

Голос Ленина. *...Нервы у меня все еще болят, и головные боли не проходят. Чтобы испробовать лечение всерьез, надо сделать отдых отдыхом.*

Теперь камера движется по дорожке, ведущей к дому в Горках.

Голос Крупской. **Ильич сам уже понимал, что отдых ему крайне необходим, и переехал в Горки.**

Из наплыва возникает фотография. Сначала мы видим улыбающееся лицо Владимира Ильича, и, по мере того как камера отъезжает, мы видим его идущим возле дома с племянником Виктором.

Голос Крупской. **Сначала в эти майские дни Ильич чувствовал себя совсем хорошо. Но вот однажды вечером...**

(Из наплыва.) Камера движется по дорожке парка к ярко освещенному дому в Горках. В музыке тревожная мелодия. Все ближе дом, вот уже освещенная терраса, камера входит в открытые двери, движется к лестнице, ведущей на второй этаж, вот она медленно, тяжело поднимается по ступенькам и на одной из них ненадолго останавливается, быстро проходит через комнату, входит в небольшой коридор.

Резкая остановка. Стремительный наезд на темное окно. Такой же стремительный отъезд. Камера запрокидывается вверх. Ярко горит хрустальная люстра. Быстрый поворот камеры — один, другой. Вращается люстра, выходит из фокуса, и быстрое движение камеры вниз. Темнота...

Из темноты от уровня постели Владимира Ильича мы видим открытое окно.

Колышутся, трепещут от ветра тонкие занавески окна. Они сняты рапидом, и движения их странно тяжелые. За окном — покрытое тучами небо. Громады туч тоже сняты рапидом, и поэтому они угрожающе медленно клубятся, деформируются.

Вот их разрывает молния, медленная молния. Мы слышим раскаты грома, он грохочет почти непрерывно. Вот снова молния, на этот раз быстрая.

И вдруг все звуки сразу исчезли. А гроза разыгрывается, сверкают молнии одна за другой, разверзлись хляби небесные, и все это в полной тишине. Немая тишина. Может быть, мы только слышим неровные, глухие удары ленинского сердца.

Но вот быстро, неестественно быстро помчались облака, и луч солнца прорвался к земле. Становится все светлее...

И сразу мы слышим щебетанье птиц, веселый гомон сада после грозы.

Уже светит солнце, и занавеси на окне легко и порывисто развевает свежий ветер.

Голос Крупской. **Ильич справился с болезнью удивительно быстро. Воля, терпение, страстная жажда работы — и уже в июле он быстро пошел на поправку. Он пишет своему секретарю Фотиевой.**

На экране возникают письменный стол в комнате Владимира Ильича и затем строки ленинской записки.

Голос Ленина. *Лидия Александровна!*

Можете поздравить меня с выздоровлением. Доказательство: почерк, который начинает становиться человеческим. Начинайте готовить мне книги... 1) научные, 2) беллетристику, 3) политику (последнюю позже всех, ибо она еще не разрешена).

Привет! Ленин.

Из затемнения мы видим несколько фотографий Владимира Ильича в Горках после болезни. Вот он один на скамейке в пальто и кепке; вот он во френче с Надеждой Константиновной, а вот уже целая группа — улыбающийся Владимир Ильич, Надежда Константиновна, Анна Ильинична и дети.

Голос Крупской. **Это были хорошие дни. Ильич уже рвался к работе, принимал товарищей по партии, был в радостном настроении. Получил книги.**

(Из затемнения.) На столе Владимира Ильича в Горках книги, присланные из Москвы. Здесь пачки книг, еще перевязанные шпагатом, и книги, только что распакованные. Камера панорамирует по книжной россыпи, останавливается на одной из книг, и мы читаем на обложке: «Фридрих Энгельс. Политическое завещание». Страницы книги перелистываются. Перед нами предисловие, и мы слышим голос Ленина, читающего несколько строк из него.

Голос Ленина. **Политическое завещание... Да, все здесь проникнуто «глубочайшей верой в близкое торжество социализма, свидетельствующей самим своим оптимизмом о бодрости революционного духа Энгельса даже накануне его смерти».**

Камера панорамирует от стола к окну комнаты. Из окна открывается вид на осенний парк, на хмурое, покрытое тучами небо. Это грустная осенняя картина.

Вдруг в двойной экспозиции возникла, качнулась, запрокинулась ярко горящая хрустальная люстра, а тучи заклубились, тяжело и медленно деформируясь. Это на мгновение напомнила о себе Владимиру Ильичу его грозная болезнь. Но вот уже снова обычная осенняя картина, которая открывается из окна.

Теперь мы наезжаем на это окно со стороны парка. Мы видим Владимира Ильича. Он стоит во весь рост, опершись на что-то спиной, в левой руке книга, правая — в кармане. Взгляд Ильича задумчивый, скорее даже печальный. Камера медленно наезжает, укрупняя лицо Владимира Ильича.

Голос Ленина. **И без меня Революция будет шагать вперед и в России и в остальном мире... Важно, чтобы товарищи по партии работали дружно... И кроме того... они должны обладать в высшей степени способностью привлекать к себе сердца людей.**

Теперь мы видим только глаза Владимира Ильича.

Голос Ленина. **Многие ли обладают этим качеством? Нет!**

Камера со среднего плана снова медленно укрупняет лицо Владимира Ильича.

Голос Ленина. **И Сталин, и Троцкий, и Пятаков — все они слишком тяготеют к администрированию... Что касается Троцкого, то нельзя забывать о его небольшевизме и честолюбии... А Сталин? Торопливость и административрские увлечения Сталина на посту генсека сугубо опасны...**

(Наплыв.) Мы видим лицо Владимира Ильича. Но это другое лицо. Брови нахмурены, взгляд недобрый.

Голос Крупской. **Ильич, должно быть, вспомнил недавний приезд Сталина в Горки.**

Камера отъезжает, и перед нами Владимир Ильич, сидящий в кресле возле дома в Горках. Панорама вправо, и мы видим его собеседника. Это И. В. Сталин. Он в белом кителе, в брюках, заправленных в сапоги. Эта редкая, никогда не публиковавшаяся фотография сделана Марией Ильиничной.

Камера выделяет Сталина, и мы слышим его голос.

Голос Сталина. **Надо выжечь каленым железом националистические настроения уклонистов Грузии.**

Камера быстро панорамирует к Ленину.

Голос Ленина. **«Выжечь»?.. «Каленым железом»?! Как может так говорить генеральный секретарь ЦК? Нужна сугубая осторожность и мягкость к национальным меньшинствам...**

Через наплыв камера возвращает нас к размышляющему у окна Ленину.

Голос Ленина. **Нет, эта резкость, эта нетерпимость Сталина не мелочь, или это такая мелочь, которая может получить решающее значение. Об этом — еще подумать....**

Снова на экране осенний пейзаж с тяжелыми тучами, плывущими по небу.

Голос Ленина. **И все-таки «вечно зелено дерево жизни» ...**

Мы снова видим стол с книгами. На экране книга Ф. Энгельса «Политическое завещание». Сбоку на обложке возникает ленинская заметка: *Сохранить на полке. 30.IX—22 Ленин.*

Листок чистой бумаги закрывает книгу, и на нем возникают ленинские строки.

Голос Ленина. *т. Смольянинов.*

Я приезжаю 1 или 2 октября. Во вторник 3 октября буду председательствовать. Заседание 5—9 часов. С перерывом $^1/_4$ часа.

Предупредите курильщиков. Не курить. Строго. В перерыве (в соседней комнате) чай и куренье.

Цюрупы нет? Когда приедет, заседание здесь всех 3-х замов...

С коммунистическим приветом. Ленин.

На экране Кремль со стороны Красной площади. Трансфокатор приближает купол здания правительства, развевающийся на ветру красный флаг.

Голос Крупской. **И вот Ильич снова в Кремле, он снова в своей стихии, бодрый, жизнерадостный.**

Снова проходит перед нами монтажная сюита «Ленин в действии». Мы видим Ленина на заседании Совнаркома, на Пленуме ЦК.

Голос Крупской. **Он председательствует в Совнаркоме и участвует в работе Пленума ЦК... Он снова выступает и принимает посетителей.**

Ленин в своем рабочем кремлевском кабинете.

Голос Крупской. **Он снова за своим рабочим столом, среди своих любимых книг...**

Мы видим на стене кабинета карту Советской России, и, может быть, сквозь нее глазами Владимира Ильича кинокадры тех лет — восстановление заводов, ремонт паровозов, молодежь в университетской аудитории, крестьян, обучающихся грамоте.

Голос Крупской. **Перед ним снова карта рабочей и крестьянской России с ее стройками, с ее движением вперед, с ее новой жизнью...**

На экране та же, что и в начале фильма, фотография Н. К. Крупской, задумчиво и печально смотрящей на нас.

Голос Крупской. **И снова Ильич безжалостно расходует свою энергию, свой мозг, свое здоровье.**

Перед нами начатая ленинская рукопись — листок с конспектом его непроизнесенной речи на X Всероссийском съезде Советов.

Голос Крупской. **В середине декабря Ильич готовится к выступлению на X съезде Советов. Не знал бедный Ильич, что это его последняя рукопись.**

Левая половина листка-конспекта уже написана. Владимир Ильич словно просматривает написанное. Камера выделяет строки:

Голод прошлого года тоже преодолели,

Теперь всецело за экономику: как (№3) подойти к социализму?

Не иначе, как через НЭП,

Проверка за год,

Финансы,

Промышленность.

Голос Ленина. **Это главные итоги за год. Теперь о самых важных задачах.**

Владимир Ильич продолжает писать конспект: *Центросоюз: его особое значение.*

Голос Ленина. **Центросоюз (т. е. кооперация) и его особое значение. Именно кооперирование — главная экономическая задача в деревне. Она должна составить эпоху в нашей работе. И другая задача и тоже на целую эпоху. Переделка госаппарата.**

На бумаге появляются ленинские строки: *Госаппарат вообще: из рук вон плохо; ниже буржуазной культуры.*

Голос Ленина. **Госаппарат вообще: тут дело обстоит из рук вон плохо; ниже буржуазной культуры. Как она ни жалка, как ни мизерна, но она больше, чем у наших людей.**

Владимир Ильич продолжает писать: (*«Испугались» в 1917 г. в XI*).

Голос Ленина. **Мы «испугались» в 17-м году, в ноябре. Тогда буржуазный аппарат нас саботировал. И когда по нашей просьбе они все вернулись — это было нашим несчастьем.**

На экране: *вопрос именно всей культуры, а ее поднять нужны годы.*

Голос Ленина. **Переделка госаппарата—это вопрос именно всей культуры, а ее поднять — нужны годы. Да, годы... чтобы поднять наш аппарат на высшие ступени культуры.**

На экране: *Сотни тысяч служащих в госаппарате. Увеличение.*

Голос Ленина. У нас уже сотня тысяч служащих в госаппарате. А мы видим тенденцию к их увеличению.

На экране: *Перепись 1922 (X—XI).*

Итоги ее.

Статья Кина.

Голос Ленина. Это показала перепись 1922 года, проведенная в октябре—ноябре. Процитировать статью Кина в «Правде» о специалистах.

На экране: *Не переделки, а переразмещение и сокращение.*

Голос Ленина. Нам нужны не реформы—нет!—не переделки, а переразмещение и сокращение аппарата. Гвоздь в том, чтобы все толковые, дельные коммунисты были правильно размещены.

На экране: *Работа многих лет.*

Голос Ленина. Повторяю, это работа многих лет. Но если мы добьемся улучшения госаппарата — это будет обеспечением успеха нашего дела.

На экране: *(...мы одни, мы везем, а надо бы, чтобы нас везли).*

Голос Ленина. А сейчас мы одни, мы на себе везем аппарат, а надо бы, чтобы нас везли.

На экране: *Быстрее (1917—22).*

Голос Ленина. Конечно, в первые пять лет мы двигались быстрее ...

На экране: *Медленнее (1922—27??) («лозунг»).*

Голос Ленина. ...а теперь по необходимости мы будем идти медленнее— пять (или больше) лет. Именно такой «лозунг» нам теперь нужен. Да, в области культуры нас ждет движение архимедленное, архиосторожное. Но обязательно вместе с крестьянством...

На экране: *Шефство городских ячеек над деревенскими и наоборот.*

Голос Ленина. Поэтому очень важно наладить шефство городских ячеек над деревенскими и наоборот. Отношение города к деревне — это основной политический вопрос, имеющий решающее значение для всей нашей Революции.

Вдруг рукопись выходит из фокуса, ее текст расплывается, и в двойной экспозиции мы видим все тот же зловещий знак старой болезни Владимира Ильича — хрустальная люстра поворачивается, запрокидывается и медленно гаснет.

(Из затемнения.) Кремлевское здание, где находится квартира Владимира Ильича. Ночь... В здании светится одно окно. Ленин тяжко болен. Ветер. Тревожный свет фонаря то освещает окно, то закрывает его тенью.

(Из наплыва.) День. Мы видим это же окно... Снова ночь, и снова светится окно. И снова день, и снова ночь.

Мы в комнате Владимира Ильича. Настольная лампа освещает только небольшой угол комнаты. Мы видим спинку кровати и часть стола. На заднем плане окно, за которым ночь и то появляется, то исчезает свет фонаря, колеблемого ветром.

На мгновение в полутьме комнаты возникает профиль ленинской головы, лежащей на подушке. Это одна из лучших фотографий. Перед нами прекрасный ленинский лоб, его одухотворенное лицо.

Мы слышим голос Владимира Ильича — ясный, отчетливый, но негромкий. Это — мысли вслух...

Голос Ленина. **Кажется, я брал на себя слишком большую нагрузку... И все-таки я виноват перед рабочими России, что многого не успел сделать... Надо поспешить сказать партии самое главное, пока болезнь совсем не захватила врасплох...**

Может быть, здесь на мгновение, в двойной экспозиции, проскользнет как воспоминание «Политическое завещание» Энгельса.

Голос Ленина. **Теперь уже нет сомнений, что в основном мы одержали победу. Но нужно проявить в величайшей степени осторожность для сохранения нашей рабочей власти, для предохранения партии от раскола. Здесь большое значение имеют личные качества вождей ЦК.**

Сталин — человек недобрый, грубый. Нередко озлобляется, а в политике озлобление играет самую худшую роль.

Сильным порывом ветра уличный фонарь откачнуло, и огромная тень поползла по стене и потолку.

Голос Ленина. **В его руках теперь гигантская власть, и это очень опасно... Надо увеличить состав нашего ЦК, чтобы укрепить коллективное руководство партией. Эта большая сплоченная группа руководителей должна дружно работать и невзирая на лица строго следить, чтобы ничей авторитет не мог помешать добиться строжайшей правильности всех дел. Пусть съезд это обсудит и решит.**

(Из затемнения.) В комнате Владимира Ильича день. За окном яркое солнце. Мы опять видим только угол постели Ленина, но на переднем плане — часть столика, стопку чистой бумаги на нем и руку секретаря-стенографистки.

Голос Ленина. **Я хочу продиктовать письмо съезду. Запишите.**

Когда Владимир Ильич начинает диктовать, камера наезжает на руку стенографистки, записывающей текст. И тотчас же в двойной экспозиции мы видим крупно пишущую машинку, так что мы можем прочитать диктуемый текст.

Голос Ленина. **Мне хочется поделиться с вами теми соображениями, которые я считаю наиболее важными.**

В первую голову я ставлю увеличение числа членов ЦК до нескольких десятков или даже до сотни...

Здесь каретка переводится. Она воспринимается, как шторка, которая отделяет фрагменты диктуемого письма (поскольку письмо нельзя дать целиком).

Голос Ленина. **... Я думаю, что такая вещь нужна и для поднятия авторитета ЦК, и для серьезной работы по улучшению нашего аппарата, и для предотвращения того, чтобы конфликты небольших частей ЦК могли получить слишком непомерное значение для всех судеб партии. Повторяю: для всех судеб партии.**

Снова движение каретки, и Владимир Ильич продолжает диктовать.

Голос Ленина. **Мне думается, что устойчивость нашей партии благодаря такой мере выиграла бы в тысячу раз... Я имею в виду устойчивость как гарантию от раскола на ближайшее время и намерен разобрать здесь ряд соображений чисто личного свойства.**

Движение каретки, и Владимир Ильич снова диктует.

Голос Ленина. **Товарищ Сталин, сделавшись генсеком, сосредоточил в своих руках необъятную власть, и я не уверен, сумеет ли он всегда достаточно осторожно пользоваться этой властью...**

Сталин слишком груб, и этот недостаток, вполне терпимый в среде и в общениях между нами, коммунистами, становится нетерпимым в должности генсека. Поэтому я предлагаю товарищам обдумать способ перемещения Сталина с этого места и назначить на это место другого человека...

Снова движение каретки, и Владимир Ильич продолжает диктовать.

Голос Ленина. **Я не буду дальше характеризовать других членов ЦК по их личным качествам. Напомню лишь, что октябрьский эпизод Зиновьева и Каменева, конечно, не являлся случайностью...**

Исчезают с экрана и стенографическая запись и пишущая машинка. Мы снова видим профиль Владимира Ильича на подушке и слышим его голос — мысли вслух.

Голос Ленина. **Я думаю, что увеличение числа членов ЦК уменьшит влияние чисто личных и случайных обстоятельств и тем самым понизится опасность раскола в партии, который был бы губителен для Советской республики.**

На экране уже знакомая нам фотография Н. К. Крупской.

Голос Крупской. **Единство партии — вот что беспокоило, занимало мысли Ильича в эти дни. Преодолевая болезнь, он продиктовал затем и ряд статей, в которых он оставил партии свои последние заветы.**

Сменяются один за другим листы «Правды», на которых опубликованы последние статьи Владимира Ильича. Мы видим «Странички из дневника», «О кооперации», «Как нам реорганизовать Рабкрин», «О нашей революции», «Лучше меньше, да лучше».

Голос Крупской. **Об индустриализации страны и о социалистической перестройке крестьянского хозяйства, о культурной революции, о победе социализма в нашей стране и во всем мире — об этом думал, об этом мечтал Ильич, и это стало его политическим завещанием партии и народу.**

(Из затемнения.) Горки. Камера снова медленно движется по дорожке парка.

Голос Крупской. **Летом 23-го года здоровье Ильича стало улучшаться. Терпеливо он боролся со своим недугом и уже мог прогуливаться по дорожкам парка...**

Движение камеры продолжается по комнате дома в Горках. Теперь она движется в библиотеке. Словно рассеянно и бегло камера «скользит взглядом» по книжным корешкам на одной полке, на другой, на третьей.

Голос Крупской. **Тосковал Ильич тогда сильно... по работе, по живой работе в кремлевском кабинете, по людям.**

Камера «выходит» на балкон дома. Останавливается. Впереди — деревенский пейзаж. Где-то вдали невидимая глазу Москва. Может быть, в двойной экспозиции появится купол здания Совнаркома с алым флагом.

На экране фотография: в автомобиле сидят Владимир Ильич и Н. К. Крупская.

Голос Крупской. **Когда Ильичу стало, видимо, совсем невмоготу, он настоял на поездке в Москву.**

И вот «автомобиль тронулся», и не слишком быстро, мимо камеры проплывает лесная опушка, подмосковная деревенька, снова лесок, улица старой Москвы, и камера въезжает в кремлевские ворота. Вот она подъезжает к угловому подъезду здания Совнаркома, входит в двери... Поднялся, пошел кверху старый лифт.

Вот и небольшой коридор, ведущий к кабинету Владимира Ильича. Быстро проходит камера этот коридор, открывается дверь в кабинет, и на пороге камера останавливается.

Здесь все знакомо. Шкафы с книгами, письменный стол, кресло, диван.

Камера панорамирует, «обводит взглядом» обстановку кабинета. Задерживается на письменном столе. И здесь, может быть на мгновение, затуманится изображение, словно от капли влаги. Но вот мы видим письменный стол снова отчетливо и ясно. Камера быстро разворачивается обратно, в сторону коридора. (Затемнение.)

Голос Крупской. **Должно быть, прощался тогда Ильич с тем, что было дорого его сердцу. Видимо, не верил он в свое полное выздоровление.**

(Из затемнения.) Комната в Горках. На столе книги. Камера панорамирует по ним и фиксирует три тома сочинений Гегеля.

Голос Крупской. **Возвращаясь в Горки, Ильич захватил с собой из дома три тома философских сочинений Гегеля.**

Перелистываются страницы гегелевского тома. Мы читаем названия основных его трудов: «Феноменология духа», «Наука логики», «Введение в философию» и др.

Голос Крупской. **О чем думал в эти дни Ильич — не знаю. На пороге смерти его мысль, вероятно, уносилась в глубины философской диалектики жизни, снова и снова постигая весь мир — природу, историю, духовную жизнь, как вечное движение, изменение, развитие. Но его мысль всегда возвращалась к людям труда, которых он любил, к их борьбе за свободу, за счастье.**

Теперь мы видим Владимира Ильича. Он сидит в соломенном кресле Взгляд его задумчив. А за окном угасает день. Большое красное солнце медленно заходит, клонится к земле.

Голос Крупской. **В последние месяцы жизни любил Ильич слушать стихи.**

Крупно мы видим задумчивое, прекрасное лицо Владимира Ильича.

Голос Крупской. **Читаешь, а он смотрит задумчиво в окно на заходящее солнце...**

Нас не сломит нужда,
Не согнет нас беда,
Рок капризный не властен над нами.

Никогда, никогда,
Никогда, никогда
Коммунары не будут рабами!

Фотография Н. К. Крупской — та же, что и в начале фильма.

Голос Крупской. **Слова эти — точно клятва Ильичу: никогда, никогда не отдадим завоеваний Революции.**

Движется поток людей, идущих по Красной площади к мавзолею, к Ленину. И снова мы слышим беседу сердец тех, кого мы видели в начале фильма.

Голос старого рабочего. **Никогда, никогда не отдадим завоеваний Революции нашей. Клянемся тебе, Ильич!**

Голос работницы. **Клянемся кровью своего сердца, коллективным разумом партии твоей идти неуклонно к великой цели — коммунизму!**

Голос юноши. **Клянемся быть ленинцами! Вечно будет жить в нас твое слово, твое дело, великий пример твоей жизни, товарищ Ленин!**

БАНЬ БАО

Старый слон

Трещат ветви лиан. Закричала обезьяна. Пыль поднялась над джунглями, и взлетели в небо дикие голуби.

Топот и рев несутся из тьмы зарослей, словно ураган движется.

Это бегут к реке дикие слоны.

Остановился старый слон, пригибает хоботом к земле усеянную ягодами ветку. Слониха и слоненок обламывают кустарник. Жуют вместе с ягодами листья.

Высоко на дереве с ружьями в руках сидят двое: старик Ба и его сын Ван. Юноша снимает с себя синюю рубашку, какие обычно носят крестьяне, прислушивается и замирает.

— Идут...— Ван торопливо вытирает рубашкой мокрую от пота грудь.

Старик Ба взводит курок ружья.

Короткий хвост слоненка вздрагивает, а большие уши развеваются на бегу. Иногда он останавливается, нюхает хоботом цветы, сосет воду, оставшуюся в следах тигров.

Слоненок подошел к реке. С любопытством смотрит на привязанный к коряге бамбуковый плот. Наклонил голову, прислушивается к тихому плеску, осторожно приближается к воде.

Старик Ба стреляет первым.

Слоненок присел на переднюю ногу, поднимает короткий хобот и жалобно трубит.

Метнулась в ветвях обезьяна.

И снова грохот выстрела и топот бегущих среди деревьев слонов.

Ван вскинул ружье, стреляет в воздух.

Слоны поворачивают назад и, с треском ломая деревья, скрываются в чаще...

На берегу возле раненого слоненка стоят люди. Здесь Ба и Ван. Торопливо с помощью бамбуковых шестов и веревок они перегоняют слоненка на плот, отталкивают его от берега и сами входят в воду.

Остановились слон и слониха. Прислушиваются. Доносится жалобный зов их детеныша...

Охотники достигли противоположного берега, подталкивают слоненка, и он, прихрамывая, сходит на землю. Он снова оглашает джунгли своим криком.

Слон и слониха почти одновременно отвечают на этот призыв, и бег их ускоряется, и все, что встречается им на пути, с треском рушится.

Автор сценария «Старый слон» Бань Бао — журналист из Демократической Республики Вьетнам, ныне студент сценарного факультета ВГИКа (мастерская А. В. Спешнева).

Слоны выбегают на берег, нюхают землю, подходят к тому месту, где был привязан плот.

Плывут по реке листья, плывут куда-то вдаль среди уродливых камней и душистых кустарников.

Мечутся по вытоптанному берегу обезумевшие слоны, поднимают хоботы и оглашают джунгли тоскливым ревом.

Внезапно старый слон поднимается на задние ноги. Его налитые кровью глаза заметили в ветвях синюю рубашку Вана. Слон старается достать ее хоботом, но рубашка недосягаема. Ветер раскачивает ее, и она кажется слону дразнящим его врагом.

Кружится слон вокруг дерева, пытается охватить ствол хоботом, но дерево слишком толстое. Вместе со слонихой он бьет по дереву бивнями, грудью, но дерево старей и сильней слона, и слон падает. Он видит раскачивающуюся на гибкой ветви ненавистную синюю рубашку.

Теперь к дереву с ревом бросается слониха. И тоже падает.

Кровоточат разодранные бока слонов.

Животные тяжело и прерывисто дышат.

Толстыми ногами они начинают разгребать землю у комля дерева...

На противоположном берегу старик Ба и Ван раскладывают на земле веревки-арканы. Другие охотники бросают в ямы охапки соломы.

Слон и слониха бегут к реке, всасывают в хоботы воду и потом, вернувшись, льют ее под дерево.

Вода размывает землю, и слоны хоботами начинают рвать корни.

Люди на противоположном берегу внимательно следят за слонами.

Ван нетерпеливо смотрит на отца.

Дерево начинает клониться.

Слон еще раз с разгона бросается к нему, и оно падает.

Сорванная хоботом синяя рубашка летит в грязь, и вот уже восемь массивных ног топчут то место, где она только что была, превращая все в сплошное жидкое месиво.

Старик Ба поднимает ружье и дважды стреляет в воздух.

Выстрелы возбуждают слонов. Они подбегают к берегу и видят вышедших из-за кустарника людей. Собрав последние силы, слоны бросаются в воду.

Они выбираются на берег и бегут прямо на людей.

Ба и Ван спокойно стоят, и это еще больше злит животных. Разъяренные, они вот-вот вонзят в людей свои белые, блестящие на солнце бивни, но Ба и Ван спрыгивают в приготовленные заранее колодцы, и вслед за ними рушатся вниз слоны. Головы их тотчас же застревают, и животные неуклюже лежат на земле, не имея сил подняться. Затем они поднимают хоботы, исступленно бьют по стенкам колодца. Ван все ниже и ниже пригибается к земле, закрывает руками лицо, чтобы уберечься от падающей сверху земли.

А старик Ба равнодушно сидит на корточках и, кажется, не замечает грозно трубящего над ним хобота слонихи.

К животным подходят люди. Накидывают на шеи слонов арканы.

Потом люди приводят двух домашних слонов и к ним привязывают свободные концы веревок.

Прикрывая глаза рукой, Ван поднимает голову.

Хобот бессильно покачивается, и кажется, нет уже в нем угрозы.

Домашние слоны напряглись, натягивают веревки.

С их помощью слон и слониха с трудом поднялись на ноги. Их окружило стадо.

Стадо домашних слонов теснит диких прочь от колодцев. Слон и слониха подчиняются.

Громкая музыка. Она словно гонит слонов, которые все убыстряют и убыстряют свой бег. Музыка доносится откуда-то снизу, и сначала это кажется странным.

Под животами домашних слонов висят гамаки, и в них покачиваются люди. В руках у людей дудки, колотушки и медные цимбалы.

Стадо слонов уходит все дальше и дальше.

Охота окончена.

Покачиваются на темных спинах огромные тюки, рядом с которыми примостились маленькие погонщики.

Вместе с другими слонами несут груз слон и слониха, ставшие теперь домашними.

На спине старого слона сидит Ван.

На спине слонихи — старик Ба.

Идут слоны через джунгли...

Идут мимо горных деревень с домиками на сваях...

Идут мимо шумных водопадов...

Переходят ручьи.

И вслед за ними среди деревьев гонится стадо любопытных обезьян.

Сидя на слоне, Ван жует стебель сахарного тростника.

Просительно поднялся хобот. Ван отломил кусок, дает слону.

Старик Ба угощает слониху.

Из-за деревьев навстречу слонам выходят люди. Головы их покрыты конусообразными шляпами из пальмовых веток. Сначала кажется, что это не люди, а движущиеся кусты. Люди вооружены. Это партизаны и солдаты Народной армии. Многие из них несут большие мешки с провиантом.

Погонщики останавливают слонов. Здороваются с солдатами, которые отходят в сторону, уступая слонам дорогу.

Один из солдат подает старому слону бананы, но слон не берет, отказывается.

— Дай сперва слонихе,— улыбается Ван.

Солдат протягивает бананы слонихе, а потом снова слону.

— Ешь! — Ван ласково похлопывает слона по спине.

Слон неторопливо забирает хоботом бананы.

Все новые и новые люди подходят к слонам, угощают бананами, ананасами, сахарным тростником.

Некоторые солдаты с любопытством, некоторые с любовью, а некоторые боязливо, со стороны, наблюдают за животными.

Старому слону бананы понравились, он поднимает хобот и просит еще.

Солдат разводит руками: нет больше.

Тогда старый слон снимает с его головы пальмовую шляпу и принимается ее жевать.

Солдаты смеются.

Привал у реки.

Старик Ба зажигает костер, вешает над огнем французскую каску, которая служит и чайником и кастрюлей.

А Ван разгружает слонов, которые стоят у отвесного склона холма.

Слоны хоботами ласкают друг друга. Потом, освобожденные от груза, идут среди деревьев, срывают плоды.

Старый слон обнюхивает деревянное седло на спине у слонихи, хоботом пытается его сбросить.

Ван сейчас же приходит на помощь. Слоны опускаются на колени, а Ван развязывает подпруги и снимает седла.

Слоны бегут к воде.

Ван бросается в воду вслед за ними.

Слоны плавают, обливают друг друга водой; и вместе с ними плавает и резвится Ван. Потом он забирается на старого слона и, раскинув руки, лежит греется на солнце.

А на берегу в тени большого дерева дремлет старик Ба.

...И вот они снова в пути. Как и прежде, на темных спинах животных мерно покачиваются огромные тюки. Рядом с этими тюками погонщики.

На голове у старика Ба каска.

Ван вынул из мешка бамбуковую дудку, начинает играть.

Мелодия печальна. И слышится в ней временами что-то тайное, диковатое — тревожные звуки джунглей, голоса диких зверей, и шум могучих водопадов, и шорох листьев, и дыхание цветов.

Раскачиваются, точно веера, большие уши слонов.

Слоны легко шагают по джунглям.

Звучит все тот же мотив. Но теперь его сопровождает гул медного барабана и звук трубы.

Слонов заливают потоки тропического ливня.

Обжигают палящие лучи тропического солнца.

День сменяется ночью, а ночь новым рассветом.

Теперь слоны несут на своих спинах пулеметы.

Похожие на зеленые холмы, движутся замаскированные ветвями слоны.

Молча идут партизаны. Они тоже укрыты зелеными листьями.

Пригнувшись к шее слона, Ба пристально смотрит вперед. Там, за деревьями, видно большое поле, поросшее сорняком, с одинокими, беспорядочно разбросанными островками кукурузы.

А на холме, за полем, видна французская крепость. Оттуда в тишину леса вторгается сначала неясный, а затем все более и более нарастающий гул мотора.

Идущий впереди отряда командир поднимает руку. Люди останавливаются.

Остановились животные. Гул мотора пугает их. Ван гладит старого слона по хоботу, но тот не успокаивается.

Низко над джунглями летит самолет.

— Ложись!

Люди прячутся за деревья.

Слоны ложатся. Им страшно, но они слушаются людей.

Сделав круг, самолет уходит.

Люди поднимают слонов.

Но снова раздается гул мотора, и это уже иной гул, трескучий, назойливый.

По полю, прямо к тому месту, где залегли партизаны, движется танк. Он похож на свирепое чудовище.

Его гусеницы, словно ядовитые змеи, ползут по земле, давят кукурузу.

А ствол пушки похож на хобот ревущего слона. Железный хобот извергает огонь.

В страхе бросаются слоны в чащу леса, и грохот танка гонит их все дальше и дальше.

Уткнувшись головой в заросли кустарника, неуклюже лежит подстреленная слониха.

Рядом с ней, раскинув руки, лежит старик Ба.

Командир наклоняется над ним, поднимает с земли каску.

Партизаны отступают. Вдали, за деревьями, горит французский танк. Но со стороны крепости снова доносится назойливый треск моторов — два других танка ползут по полю.

Выбившись из сил, старый слон медленно бредет по джунглям.

Только теперь Ван замечает, что у животного из ноги течет кровь.

Ван срывает листья, жует их и прикладывает к ране слона. Слон поднимает хобот, и Ван ласкает его...

Французский танк тащит за собой смертельно раненную слониху. Он тащит ее через поле к крепости...

Ван лежит на спине у слона, который медленно идет по джунглям.

Сквозь ветви деревьев видна большая луна.

Слон поднимает хобот, шумно вдыхает воздух.

Потом он идет по тем же местам, по которым бежал днем.

Вот перед ним холмик рыхлой земли, рядом каска, сломанное деревянное седло, подпруга. Старый слон обнюхивает вещи и вдруг, упав на колени, ревет.

Очнувшись, Ван сползает на землю. Он видит могилу и каску.

Слон тяжело дышит, хрипит.

Ван поднимает голову и видит, что из глаз слона падают слезы...

Залп. И в темное небо взлетают ракеты. Сначала кажется, что это продолжается бой, но раздается победный марш, и мы видим тысячи празднично одетых людей. Они идут по широкой дороге к городу. У многих в руках цветы, а над головами флаги.

Гордо шествует старый слон, украшенный цветами. На спине его сидит Ван.

Ван очень изменился, окреп, стал красивым, сильным парнем.

Юноши и девушки качаются на качелях возле дороги. Спрыгивают на землю, подбегают к слону.

Кто-то протягивает Вану ребенка. Ван берет его на руки и сажает на широкую спину слона.

Теперь ему со всех сторон протягивают детей, и он берет всех.

А слон, гордый своей ношей, бережно несет над толпой Вана, детей и цветы.

Стучат топоры.

Мимо людей проходят буйволы. Каждый буйвол тащит за собой по бревну.

Слон Вана тоже работает.

Он здесь самый сильный, и он гордится этим.

Он тащит четыре бревна, обгоняет буйвола.

Вечер.

Стоя под легким бамбуковым навесом, слон терпеливо ждет, пока Ван раскладывает перед ним корм. И слон и Ван устали после работы, поэтому их движения неторопливы и скупы.

Ван похлопал слона по хоботу, вошел в бамбуковый домик, садится на бамбуковую кровать...

В своем загоне слон медленно жует траву.

Ван читает у открытого окна, при свете керосиновой лампы. Время от времени он поднимает голову, смотрит во двор и видит своего слона. Сейчас слон дремлет.

Над ним светит луна.

Ван гасит лампу. Опускает бамбуковую циновку, закрывает окно.

Первым просыпается слон. Он выходит из загона, идет к домику Вана. Хоботом поднимает циновку на окне.

Луч света ударяет Вану прямо в лицо. Ван жмурится, потягивается, пытается спрятать глаза от солнца, но слон держит циновку до тех пор, пока Ван не просыпается окончательно.

Когда Ван выходит во двор, слон опускается на колени, и Ван садится ему на спину.

И снова слон тащит бревна. Сегодня он соревнуется с быком.

Рабочие вяжут из бревен плоты.

Плоты плывут вниз по реке.

К Вану подходит человек из города, протягивает конверт.

Слон ждет.

Человек хлопает Вана по плечу. Ван тоже хлопает его по плечу. Ван повернулся к слону, стал грустным. Неловко сует бумагу в карман.

Горит лампа в бамбуковом домике. На столе — большой вещевой мешок.

А Ван в загоне сидит рядом со старым слоном, который дремлет, безмятежно положив хобот на плечо хозяина.

Утром, выйдя из загона, слон, как всегда, идет через двор к домику Вана. Хоботом поднимает циновку на окне.

Яркие лучи солнца освещают пустую, с вечера застеленную кровать.

Слон осторожно нюхает ее. Медленно обходит домик, пробует хоботом дверь, но она закрыта.

Тогда он идет к реке. Ему кажется, что оттуда доносится знакомый голос.

У берега к нему подходит новый погонщик с плетью в руке. Он велит старому слону опуститься на колени, но слон упрямо стоит на месте.

Теперь со стороны джунглей звучит грустная мелодия Вана.

Слон идет к лесу.

Здесь к нему привязывают бревна, и он, по привычке обгоняя буйволов, тащит их к реке.

Новый погонщик, забравшись на дерево, прыгает сверху на спину слона, но слон как будто не замечает этого. Он волочит бревна, и ему все время кажется, что сейчас он встретит своего хозяина, своего Вана.

Сумерки. Испарения дымятся над лесом. Кричат обезьяны.

Новый погонщик приносит слону корм и воду, он делает все это так же заботливо, как делал Ван, только слон не обращает на него никакого внимания.

Ночью слон выходит из-под навеса и идет к дому. Он поднимает хоботом циновку, но в комнате темно и пусто.

Постояв возле домика, слон поднимает хобот и ревет. Ревет он долго, и в этом реве слышится тоска, боль и отчаяние.

Дрожит от этого рева листва во тьме джунглей.

И река покрывается тревожной рябью.

Рев старого слона проносится над деревней, будит людей.

Кто-то ругается во сне.

Кто-то натягивает на голову одеяло.

Крепко спит молодой, сильный парень, положив голову на руку жены. А она нежно гладит его волосы, и глаза ее блестят.

Заплакал ребенок. Ласковая рука матери успокаивает его. Лежащий рядом мужчина, в котором нетрудно узнать нового погонщика, вытирает с губ слюну, хрипло говорит:

— По-моему, этот слон бешеный...

Старики бодрствуют у костра, прислушиваются к реву и тихо говорят:

— Видно, пришло его время. Скоро он уйдет в джунгли и умрет там в общей тайной могиле...

— В конце концов все слоны уходят от людей, — говорит второй старик.

— Он умрет там, где родился...

И в Ханое ночь.

Жужжит под потолком вентилятор. Тень его кружится над Ваном. Он пишет.

За соседним столом сидит девушка и посматривает на Вана.

Ван устало потягивается, трет виски.

Перед ним на черной доске мелом нарисована схема машины, а на стене висят

картины, изображающие древних вьетнамских героинь — сестер Чынг и королеву Чиеу, которые на слонах движутся впереди войска.

На плечо Вана опустилась рука девушки. Ван улыбнулся, кивнул.

Ван и девушка идут по ханойской улице. Во многих домах еще горят огни. Проходя мимо храма, Ван берет девушку за руку. Они останавливаются, смотрят друг на друга, а рядом, перед воротами, сидят на земле огромные каменные слоны.

Новый погонщик доволен: слон послушно выполняет все его приказы.

Как и прежде, слон тащит бревна, а погонщик сидит у него на спине и постукивает веткой.

Лес поредел, и на месте срубленных деревьев выросли дома.

Вдоль дороги стоят электрические столбы. По дороге ползут тяжелые машины. И слон уже не кажется большим и сильным, как прежде.

Слон устал, прислонился боком к столбу, на котором укреплена металлическая дощечка с изображением черепа и костей. Погонщик ударил слона, тот не обратил на это внимания.

Слон вдыхает хоботом воздух, прислушивается.

Из-за деревьев на дорогу выползает трактор.

Слон с тревогой и ненавистью смотрит на него.

Трактор похож на свирепое чудовище, на танк.

Его гусеницы — словно ядовитые змеи.

В страхе слон бросается к лесу. Слону чудятся выстрелы.

Но мотор глохнет, и трактор останавливается.

Слон оборачивается. Ван, его любимый Ван, вылезает из кабины трактора и машет рукой.

— Ты что испугался, старик?! — громко зовет он слона.— Это же я! Я вернулся!

Слон смотрит на Вана, на трактор, который в это время начинает грохотать.

Снова ползут по земле ядовитые змеи его гусениц.

Слон пятится, уходит в лес.

— Боится,— говорит Вану молодой рабочий.

— Ревнует,— замечает другой.— Ты, говорят, женился?

Вечером Ван подходит к загону. Ван принес слону сахарный тростник, помидоры бананы. Но слон отворачивает голову.

Во дворе, недалеко от домика, стоит трактор.

Ван обнимает хобот слона, смотрит ему в глаза.

Ван зажигает лампу в своем домике. Через некоторое время гасит ее. Слон, как прежде, смотрит на окно, закрытое циновкой.

Вот он выходит из загона и видит круглые глаза трактора, поблескивающие в свете молодой луны. Слон наклонил голову, приготовился к бою.

Закричала в джунглях сова. Слон пятится назад. Ему страшно.

Утром слон подходит к окну Вана. Хоботом поднимает циновку.

Луч света бьет прямо Вану в лицо. Ван жмурится, потягивается, пытается

спрятать лицо от солнца, но слон держит циновку до тех пор, пока Ван не просыпается.

Когда Ван выходит во двор, слон опускается на колени, ждет хозяина.

Растроганный Ван тоже садится на колени, обнимает ногу слона.

— Бедный мой, пойми, — шепчет он, — пойми...

Трактор тащит двадцать бревен.

А слон — только четыре.

Трактор и слон идут рядом. В кабине Ван, и слон все время пристально смотрит на него.

И на гусеницы, мнущие землю.

Стараясь перегнать трактор, слон почти бежит. Ему тяжело, он прерывисто дышит и постепенно отстает.

Трактор скрылся в лесу, а по земле тянутся следы его гусениц. Слон обходит эти следы.

Внезапно зашумел дождь. Слон приблизился к трактору, обогнал его.

А трактор буксует, и гусеницы его все глубже и глубже зарываются в вязкую тину.

Ван ругается.

Подбежали рабочие.

Отвязывают трос с бревнами. Толкают трактор.

А слон бежит по лесу. Слон ликует.

У реки погонщик освобождает его от груза. Вдруг слон сбрасывает погонщика со спины и, подняв хобот, громко ревет и с ревом мчится назад, к лесу.

— Эй, берегитесь!.. Этот слон бешеный!.. Берегитесь! — кричит вслед погонщик.

Трактор увяз в болоте, но люди все же пытаются его вытащить.

Когда они видят ревущего слона, все, кроме Вана, разбегаются.

А слон бежит по гусеничным следам, ничего не замечая, и с разбегу, дико закричав, бросается на трактор, пытается повалить его.

Трактор кренится. Ван выпрыгнул из кабины, схватил слона за хобот. Смотрит прямо в глаза.

Слон тяжело дышит и вдруг опускается на колени, мотает головой, призывая Вана к себе.

Ван садится на спину слона и велит выталкивать трактор из болота.

Люди осторожно возвращаются, подходят все ближе.

Из лесу выбегает погонщик, кричит:

— Берегись! Он бешеный!..

Но никто его не слушает.

Люди и старый слон толкают трактор.

Напрягая последние силы, слон бивнями упирается в радиатор, а рабочие подкладывают под гусеницы бревна.

Вздуваются и перекатываются под кожей слона мускулы. Сквозь старую, высохшую кожу проступает кровь.

Ван завел мотор. Трактор рывком тронулся и выполз из трясины.

А старый слон, словно дерево, рухнул в грязь, и сломанный его бивень упал на гусеничный след.

Скорбно ревет слон.

В витрине магазина среди красивых и дорогих вещей лежит бивень. На нем вырезано стадо слонов.

В стекле магазина отражается ханойская улица: дома, бесконечные пешеходы, велосипедисты, автомобили.

Их больше обычного, потому что сегодня воскресенье.

Недалеко от магазина ботанический сад. В саду много детей.

Они пробираются сквозь толпу, чтобы посмотреть на старого слона.

Он стоит под навесом, огромный и равнодушный, и не глядит на людей.

К одной из деревянных колонн, поддерживающих навес, прибита покрытая красным лаком доска. На ней блестит золотая надпись: «Слон Смелый. Ему около ста лет. Принимал участие в восьмидесяти двух боях. Семь раз был ранен.

Во время войны потерял подругу. Имеет сына, который находится в Ханойском цирке».

Совсем маленький мальчик бесстрашно подходит к слону и протягивает ему банан. Мальчик настолько мал, что слону никак не удается взять хоботом банан из протянутой руки.

Мальчишки постарше смеются: малыш и большой слон кажутся им одинаково слабыми.

Отец поднимает малыша на плечо, но слон устал и безразлично отворачивается.

Все вокруг кричат, желая обратить на себя внимание слона, но безрезультатно. Тогда один из мальчишек поднимает с земли камень и бросает в голову старого слона, а тот, словно не чувствуя боли, смотрит вдаль, через людей, ни на ком не останавливая взгляда.

Кружится карусель невдалеке. На деревянных велосипедах, лошадях и буйволах мчатся по кругу, пытаясь догнать друг друга, дети.

Кто-то верхом на деревянном слоне, кто-то на тракторе.

Гонится слон за трактором. Гонится за космической ракетой. Но ему не догнать.

А старому слону надоело стоять под навесом. Наскучило потешать мальчишек.

Люди расступились. Им интересно — куда отправится слон.

Слон медленно прошел мимо карусели.

Мимо сидящих на скамейке стариков.

Слон идет за парнем, который похож на Вана.

Слон поднимает хобот и ревет — зовет своего друга.

Но парень этого не понимает. На его плечо лег тяжелый хобот слона. Парень в страхе отскочил в сторону.

А слон неожиданно для всех опустился перед парнем на колени. Тот пятится.

Слон поднялся, идет за парнем, который быстро исчезает в толпе.

Звучит мелодия Вана, таинственная, диковатая.

Слон ищет своего друга. Подходит то к одному, то к другому человеку, но все они отступают от него, все боятся. И все похожи на Вана.

Слон ревет, и сквозь этот рев слышится мелодия джунглей.

Теперь уже слон совершенно равнодушно смотрит на прохожих. Он даже не берет из протянутых к нему рук бананы. Он закрывает глаза.

— Старик... родной мой...— кто-то взял слона за хобот, гладит его.

Да, это Ван, настоящий Ван. Он хорошо одет, и рядом с ним девушка, та самая, с которой он вместе учился и ночью гулял по Ханою.

— Вот я и пришел к тебе...— говорит Ван, протягивая слону гроздь бананов.

Но слон угрюмо глядит на Вана и снова закрывает глаза.

Ван треплет хобот слона. Он не верит, что слон не узнал его.

— Это же я... я...— тихо повторяет Ван.

— А ты говорил, он — умный,— недоуменно пожимает плечами девушка.

Ван молчит, с печалью глядя на слона, стоящего перед ним с закрытыми глазами.

Вечером в парке зажигаются электрические фонари. Они освещают старого слона, который все стоит на одном месте, не открывая глаз. Снова он слышит мелодию джунглей, и хобот слона вздрагивает. Звуки все громче, и поступь животных и клокотание ручья, и голоса урагана заглушают мелодию Вана.

Слышен рев одинокого умирающего слона.

Этот рев и дикая музыка джунглей несутся над парком, остановившейся каруселью, огнями кинотеатра...

Над лесом, где когда-то бродил слон вместе с другими дикими слонами...

Над тропами, по которым он носил грузы...

Над могилой старика Ба...

Над строительством, где работает Ван со своим трактором...

Над широкой дорогой, по которой шел слон, усыпанный цветами, в день победы...

Над витриной магазина, где за стеклом лежит его бивень и отражается ночная ханойская улица...

А в ботаническом саду все по-прежнему. По-прежнему много детей и сидят на скамейках старики.

Только под черепичной крышей слонового загона пусто. Нет слона. Нет красивой, покрытой лаком доски. Нет людей. Все они проходят мимо.

Только маленький мальчик, которого ведет за руку отец, замедлил шаг и спрашивает:

— А куда ушел старый слон?..

Н. КОВАРСКИЙ

Ну что ж, спорить—так спорить!

I

Число рецензий, посвященных новому фильму Сергея Герасимова «Люди и звери» *, растет с каждым днем. Газета «Советская культура» в номере от 31 июля опубликовала сразу две: одну в жанре «гром победы, раздавайся» — наивно и восторженно-хвалебную, написанную К. Парамоновой; вторую — В. Шитовой, резко отрицательную, не признающую за фильмом никаких достоинств.

Автор этой второй рецензии упрекает фильм и в «прямолинейном дидактизме», и в «сухой иллюстративности», и в том, что «его герои думают скупо и робко», и в том, что «пространный диалог недостаточно наполнен интеллектуально», а «объективная изобразительность» выглядит ненатуральной из-за «отсутствия живых человеческих характеров». От этого списка ошибок и промахов рецензент переходит к оценке позиции художника. Работая над фильмом, утверждает рецензент, «Сергей Герасимов хотел быть традиционным». В этом критик не видит ничего дурного. Но увы! Фильм «демонстрирует подчеркнутую неизменность воззрений его создателя, вместо того чтобы властно отстаивать их. Ему явственно не хватает наступательного жара: он идет от доказанного, не обладает ударной силой аргумента в острой дискуссии».

Критический и полемический пафос В. Шитовой понятен и объясним. С. Герасимову как-то странно «повезло» в нашей критике. Если собрать рецензии, посвященные его фильмам и в совокупности своей в какой-то мере характеризующие его творческий путь, то окажется, что почти все они написаны в жанре хвалебной оды и похожи на рецензию К. Парамоновой. Вот характерный пример. Трехсерийный фильм-экранизация «Тихого Дона» выпускался на экраны отдельными сериями, и каждая новая серия вызывала новый поток славословий. Между тем в первой серии фильма было много пустот, провалов и ошибок, хотя рядом было и много приметных и запомнившихся черт; вторая была просто неудачей, и только третья серия по художественной ценности достойна своего литературного оригинала. Критик В. Шитова решила, очевидно, сломать эту дурную традицию славословия и критической неразборчивости. Недаром же статья ее подчеркнуто полемически названа «Спорить — так спорить!».

Но бывают рецензии, которые, справедливо подмечая те или иные слабости и ошибки художника, исходя из неоспоримых предпосылок в анализе его произведения, приводят читателя, как это ни странно, к неверному выводу и к неверной оценке. К ним относится и рецензия В. Шитовой. Она совершенно права, указывая на крупные ошибки фильма «Люди и звери». Однако рецензию губят чрезмерная склонность к быстрым и незакономерным обобщениям, нежелание критика задуматься, чем вызвана та или иная ошибка. Как же случилось, что одаренный сценарист и режиссер, один из самых крупных режиссеров нашего кино оказался во власти штампов «буржуазной экзотики», почему он так настаивает на «подчеркнутой неизменности своих воззрений», как случилось, что в написанном им сценарии фильма «последовательность повествования оказывается во многом формальной, а подробные бытовые и социальные мотивировки — запутанными»? Помилуй бог, Герасимов ставит не первый фильм, как же оказался он повинен в таком числе ученических ересей и грехов? Ну, допустим, что «Люди

* Кинороман в двух частях. Сценарий и постановка С. Герасимова. По либретто Т. Макаровой. Главный оператор В. Рапопорт. Художники Б. Дуленков, П. Леманн. Композиторы А. Хачатурян, П. Чекалов. Звукооператоры В. Хлобынин, В. Бласс. Производство киностудий имени М. Горького и ДЕФА (ГДР), 1962.

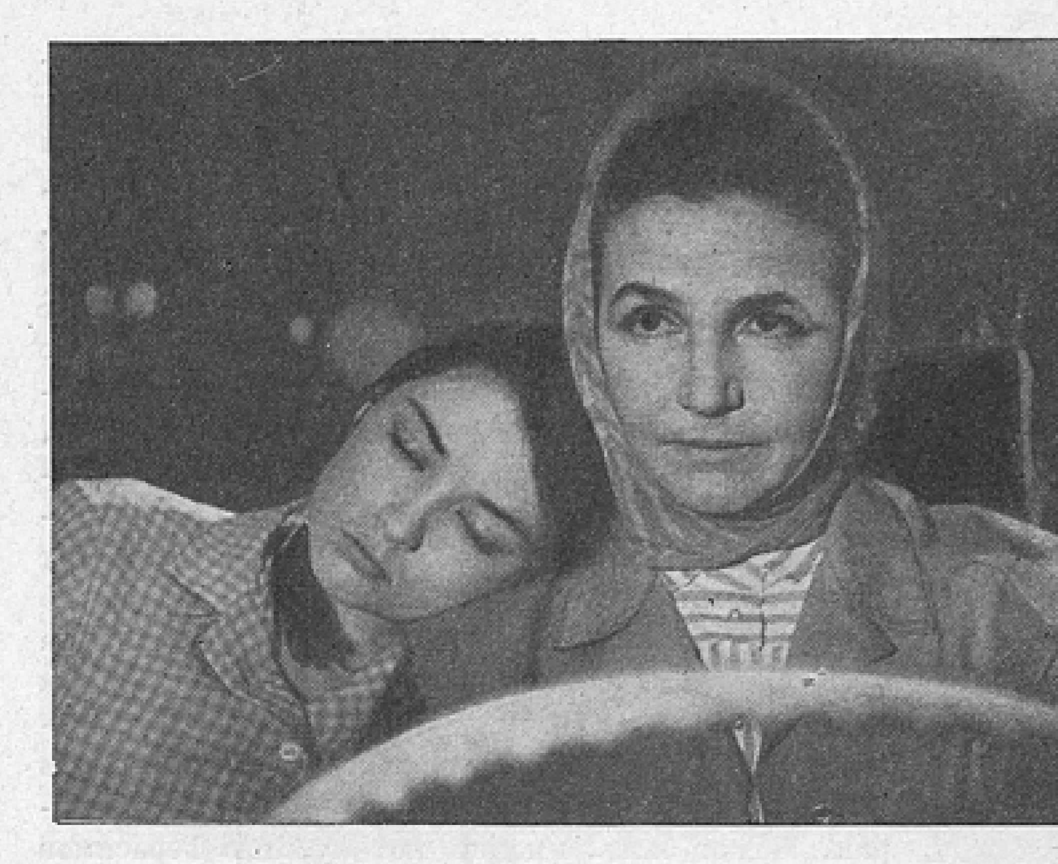
и звери» не задуманы были как «событие» в кинематографии, что Герасимов отнесся к работе над этим фильмом как к очередной, «проходной» — говорят в таких случаях в обиходе театра и кинематографа—работе. Неужели он, режиссер, превосходно умеющий работать с актером, воспитатель уже нескольких поколений актеров советского кино, человек, владеющий всеми секретами режиссерской профессии в высоком смысле этого слова, не мог бы поставить фильм на том уровне, который характерен для работ наших мастеров, и не совершать ошибок как будто вполне элементарных? А если эта работа и эти ошибки — только результат каких-то поисков нового, попыток найти новую тему, новые характеры, новые пути решения?

Историзм — черта, обязательная для нашей критики. Он должен сказываться во всем — и в анализе, и в оценке, и в самом способе рассмотрения проблем, выдвигаемых тем или иным произведением. И есть элементарное требование, вытекающее из обязательности этой черты: говоря о произведении, никогда не ограничиваться только сегодняшним днем художника, создавшего его, но иметь в виду его вчера, и сегодня, и завтра. Короче говоря, пытаться понять произведение в перспективе всего творческого пути художника. Огромное количество ошибок, особенно в кинематографической критике, совершалось из-за того, что это требование игнорировалось.

II

И одна из самых крупных ошибок заключается в том, что мы, будучи очень внимательны к классическому наследству, к своему собственному, к наследству минувших периодов советского искусства, часто непростительно небрежны.

Ошибки фильма «Люди и звери» — прежде всего и больше всего ошибки сценария. Герасимов — автор сценариев многих своих фильмов, и не только сценариев, но и пьес и большого числа статей, посвященных самым различным темам. Каждый раз, когда заходит неумирающий и до смерти всем надоевший спор о том, имеют ли право режиссеры писать сценарии, называется несколько человек, которые безусловно имеют на это право. Среди них в первую очередь упоминается фамилия Герасимова. Он и режиссер, он и писатель для кино, и есть фильмы, поставленные по его сценариям другими режиссерами. Однако от профессионального писателя его отделяет одна черта, свойственная многим периодам его творческой деятельности и отразившаяся и на последнем его фильме. Писатель идет от произведения к произведению, обогащая свою стилистику, поэтику, литературную технику, постоянно и всегда учитывая опыты предыдущих работ. Герасимов пишет свои сценарии, как будто каждый раз начиная заново, на пустом месте, как будто никакого опыта он до этого не приобрел; кажется, что он каждый раз пишет, как начинающий, совершая иногда удивительные по своей наивности ошибки. Отсюда и провалы в его сценарных работах, таких, как «Дорога правды» (постановка Я. Фрида) и «Память сердца» (постановка Т. Лиозновой). Отсюда же, вероятно, и ошибки сценария «Люди и звери», написанного по либретто Т. Макаровой. Это черта странная и трудно объяснимая, тем более трудно объяснимая, что Герасимов неоднократно говорил о связи с художественной прозой, о близком родстве сценария с повествовательными жанрами. Было время, когда эта точка зрения, сближавшая кинематографию и художественную прозу, была не только правомерной, но и в высшей степени плодотворной, и ее полностью разделял и автор этих строк. Однако в ходе развития нашего кино она безнадежно утратила свою правомерность. Стало очевидным, что, будучи одним из видов или жанров художественной литературы, сценарий, который ориентируется на принципы повествования, а не драматургии, неизбежно теряет в своей глубине и остроте. И если нужны доказательства, то не угодно ли обратиться к примеру сценария Герасимова «Люди и звери».



«Люди и звери». Жанна Болотова—Таня, Тамара Макарова — Анна Андреевна

Критика, и положительная и отрицательная, поверила жанровому определению, придуманному Герасимовым,— кинороман. Н. Кладо в статье, напе-

чатанной в «Литературной газете», даже утверждает, что нашей литературе «недостает» «наряду с превосходными стихами и динамичными повестями большого, развернутого романа о современности, помогающего познать жизнь в ее многообразии, в сложных связях и соотношениях. Недостает его и кинематографу». И вот С. Герасимов «выступает с кинороманом «Люди и звери», ведя повествование неторопливо, проникновенно, уважительно к людям». Мысль эта настолько полюбилась критику, что он повторяет ее и в заключение статьи. «Зрелость литературы измеряется тем, есть ли в ней многоплановый реалистический роман. Уверен, что этот закон действителен и для кинематографа». Ну, что касается литературы, то можно подумать, что за последние годы не были написаны ни «За бегущим днем» В. Тендрякова, ни «Пядь земли» Г. Бакланова, ни «Тишина» Ю. Бондарева. Не стоит ставить сценарий и фильм С. Герасимова в пример этим авторам. Может быть, именно потому, что Герасимов часто предпочитал содружеству с писателем свое собственное творчество, он и совершил те ошибки, которые характерны для сценария «Люди и звери». Право, он ничего не потерял бы, а только приобрел, если бы поставил фильм в соавторстве с писателями такого таланта и такого большого жизненного опыта, как Нилин или Тендряков, как Бондарев или Бакланов.

Но вернемся к «кинороману». Словам Кладо вторит К. Парамонова. «Только зрелому художнику,— пишет она,— доступна простота формы. Только большому мастеру удается раскрыть в простых картинах быта огромное содержание жизни. Весь этот рассказ (рассказ Герасимова о жизни нашей страны.—*Н.К.*) ведется в спокойном ритме, позволяющем зрителю осмыслить виденное, задуматься о многом. Это ритм классического русского романа, свободный ритм русской прозы, сближения с которой долго искал в своей режиссуре С. Герасимов». Спокойствие — отнюдь не категория искусства, а если бы это было так, то романы Достоевского и повести Гоголя (особенно «Шинель», «Невский проспект» и «Портрет») оказались бы вне искусства. Да и так ли уж нужно было ссылаться на классический роман для характеристики творчества режиссера С. Герасимова?! Но вот что интересно: во всем расходящаяся с Н. Кладо и К. Парамоновой В. Шитова вдруг как раз в этом пункте согласилась с ними и говорит о «крепко сколоченном сюжете». Но ведь это же просто неправда! Какой же «крепко сколоченный сюжет», когда конфликт, реальный, живой, драматический конфликт, возникает только во второй половине второй части фильма, а до этого идет чудовищно растянутая экспозиция, путешествующая на стар振ьком «Москвиче».

Вот они, три героя сценария — Павлов (Н. Еременко), проживший на чужбине почти два десятилетия, Анна Андреевна (Т. Макарова) и Таня (Ж. Болотова),— встретились у гостиницы на шоссе, и началось путешествие втроем. Что случилось во время этого путешествия? Раскрылся ли перед ними облик страны? Да ни в малой степени! Они стали свидетелями аварии, виновником которой был пьяный шофер, переночевали один раз на сеновале, другой раз просто где-то на берегу реки, встретились с несколькими пьяными парнями, которые шли по улице и горланили песню — вот, собственно, и все. Двум из участников путешествия Павлов рассказал, кто он и что он, в свою очередь зрителю открылись отношения Анны Андреевны с дочерью, но ведь все это отнюдь не требовало того масштаба и размаха, который придал этой скромной экспозиции Герасимов. Во всех частях фильма до приезда в Запорожье, где, собственно, и начинается подлинное действие сценария, нет никакого развития — ни развития характеров, ни развития отношений между героями, ни развития темы. Нет и, повторяю, облика, образа страны, жизни страны, по которой совершают путешествие герои Герасимова. Что же касается пейзажей, то, как ни хорошо они сняты оператором В. Рапопортом, нет в них решительно ничего нового.

На студии имени М. Горького сложилась операторская школа, превосходно снимающая русскую природу, пейзажи средней полосы России («Отчий дом» — оператор П. Катаев; «Простая история»—оператор И. Шатров; «Девичья весна» — оператор В. Шумский; наконец, «Когда деревья были большими»—оператор В. Гинзбург). Названные операторы—ученики В. Рапопорта (если не фактически, то по изобразительно-живописной своей манере), во многом, в частности в работе над пейзажем, не уступающие своему учителю.

Путешествие решительно никому не нужно —ни героям, ни зрителям, ни самому автору. Собственно говоря, главное в этом путешествии не путь по стране, а путь по времени — вставные новеллы, повествующие о жизни Павлова на чужбине. Сюжет тормозится несколькими вставными новеллами, действие которых развивается параллельно действию путешествия: новеллой о том, как Павлов спас от голодной смерти Анну Андреевну, новеллой, в которой Анна Андреевна находит дочь, новеллой в Дахау, наконец, новеллой в Аргентине. Остается еще только новелла в Гамбурге, но о ней — особо.

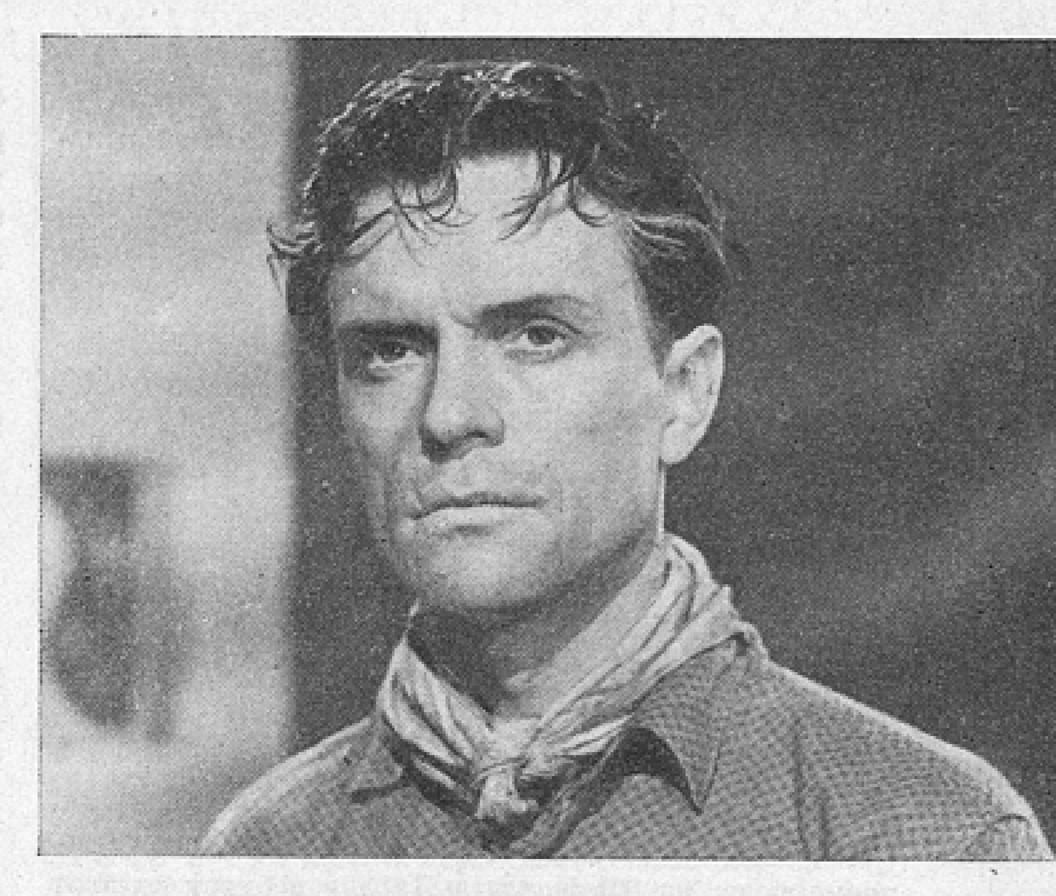
Не могу сказать, что переходы к вставным новеллам придуманы режиссером и сценаристом изобретательно и остроумно. Они возникают то как прямой ответ на вопросы Тани о прошлом Павлова, то как механическое продолжение размышлений Павлова,

вспоминающего все пережитое. «Павлов стал смотреть в костер, словно видя в нем всю свою жизнь». Право, этот способ перехода к рассказу о прошлом был придуман еще в дореволюционном кино: «Ты сидишь у камина и смотришь с тоской...» Разумеется, не следует придавать переходам решающее значение, однако принципы связи между разрозненными во времени и в пространстве мотивами, кусками, эпизодами играют чрезвычайно существенную роль в кино в развитии темы, сюжета, действия.

Вставные новеллы, которыми раздвинут сюжет путешествия, отнюдь не равноценны. Лучшая из них — вторая часть новеллы в Гамбурге, встреча с двумя старыми друзьями, да и первая часть гамбургской новеллы бесспорно интересна. Но все остальные существуют только с одной функцией — информационной. И здесь, разумеется, Шитова права; вспомним ее слова: «Изображенная в нем (фильме.—*Н. К.*) жизнь за пределами нашей страны вызывает досаду азбучностью социального анализа, штампами «буржуазной экзотики» и классовых контрастов...» И дело не только в азбучности (бывает ведь и так, что классовый контраст дан в жизни обнаженно и открыто, и незачем его усложнять — он элементарен и прост, как в аргентинской новелле фильма), но и в том, что литературно и режиссерски этот эпизод трактован чрезвычайно плоско. Очевидно, чувствуя это, Герасимов решил сам сыграть в эпизоде, чтобы внести хоть какую-то «изюминку», приметную черту, запоминающуюся деталь в унылый эпизод.

Исполнение Герасимовым роли князя Львова-Щербацкого, опустившегося эмигранта, живущего из милости на хлебах у дальней своей родственницы, кто-то из критиков назвал «концертным». Я не совсем понимаю, что это значит, думаю, что это скорее порицание, чем похвала. Концертное исполнение — очевидно, такое исполнение, которое резко выделяется из ансамбля, что вовсе не так уж плодотворно для всего куска. Именно это обстоятельство и отметила Шитова: «...внезапно на сцену выходит человек — уже не просто актер такой-то в роли такой-то, уже не персонаж, а именно человек, который своей подлинностью обнаруживает всю ту неподлинность, с которой вы спокойно мирились». По мнению критика, и весь-то фильм разделяется на две неравные части — ту, в которой участвует Герасимов (три небольших куска) и где есть подлинная художественная правда, и ту, в которой он не участвует в качестве актера и где этой правды нет.

Похвалы Герасимову, исполнителю одной из эпизодических ролей в фильме, совершенно справедливы, однако они нуждаются в одной существенной оговорке. Герасимов действительно талантливо играет эту роль, но, наблюдая его, я все время не мог отделаться от чувства, что где-то видел уже нечто похожее, близкое, аналогичное. Есть несколько снятых операторами хроники отрывков из роли барона в «На дне», сыгранной Качаловым. Они вставлены в фильм об актерах МХАТ. Он включает помимо «На дне» эпизоды из «Царя Федора» с Москвиным в роли Федора и из «Вишневого сада» с Книппер-Чеховой в роли Раневской. Отрывки из «Федора» и «Вишневого сада» вызывают восторг зрителя перед силой, вдохновением, необыкновенной правдой исполнения. Но отрывок из «На дне» помимо этих чувств вызывает еще и удивление необыкновенно острой и необычайно современной, я бы сказал, кинематографической выразительностью игры актера, требующей крупного плана. Этому впечатлению способствует и текст выбранного отрывка—монолога барона: «Мне кажется, что я всю жизнь только переодевался... а зачем?!» Исполнение Герасимовым роли князя Львова, в сущности, подражание, талантливое подражание великому оригиналу. Тем более что роль эта близка роли барона.



«Люди и звери». Н. Еременко — Алексей Павлов

Для эпизода в Аргентине не найдено сколько-нибудь интересных решений, ни литературных, ни актерских (кроме самого Герасимова), ни режиссерских. Странное дело: во всех элементарнейших учебниках кинодраматургии, во всех популярных очерках всегда говорится, что кино требует не информации, не рассказа, а показа. Между тем аргентинский эпизод, как и ряд других вставных новелл, произвели бы гораздо большее впечатление на зрителя, если бы они были р а с с к а з а н ы, а н е

показаны непосредственно на экране. И это легко объяснимо.

Есть в фильме такой диалог между Таней и Павловым. Павлов рассказывает, что ему «приходилось и поваром работать и официантом. И, если угодно, лакеем». — «Как лакеем?» — Таня испуганно посмотрела на Павлова, словно увидела какого-то другого человека. «Да вот так! Для каждой профессии есть свое название.— Павлов как-то необычно строго посмотрел на Таню.— Можно из любезности назвать камердинером. Но я, собственно, даже и не был камердинером, а просто лакеем». Таня все также испуганно и горестно смотрела на него».

Этот диалог, в сущности, есть отрывок исповеди, он раскрывает нам душевное состояние Павлова, ибо требует от него мужества в признании таких черт своей жизни, которые и ему самому и окружающим кажутся в какой-то мере постыдными. Недаром же Таня, услыхав слово «лакей», испуганно посмотрела на Павлова, а Павлов в ответ на этот испуганный взгляд настаивает: «Да вот так! Для каждой профессии есть свое название». Но исповедь и есть рассказ. И когда он заключает в себе большую внутреннюю тему, тему души, блуждающей по кругам ада, тему ущемленного чувства собственного достоинства у человека, над которым издеваются сытые, обеспеченные, наглые в сытости своей люди (вспомним, что Павлов на вопрос Тани— «А что же дает счастье человеку?» — ответил: «Чувство собственного достоинства...»), тогда рассказ этот становится неизмеримо более живым и выразительным, нежели «показ» Аргентины и жизни у богатой барыни в именье, показ, который ни в малой мере не помогает нам понять Павлова и представить себе этот интересно задуманный, но слабо и вяло реализованный характер.

Каждый раз, когда Павлов разговаривает с Анной Андреевной и Таней, он обретает то «душевное пространство», на отсутствие которого в целом ряде ролей правильно указывает В. Шитова. Роль, аналогичную аргентинскому эпизоду, играют и некоторые другие вставные эпизоды фильма. Эпизод ленинградской блокады, когда Павлов спасает умирающую от голода Анну Андреевну, опять-таки имеет только информационный характер, и режиссер в процессе съемок не случайно сократил весь на редкость пустой диалог между Анной Андреевной и Павловым, написанный в сценарии. То же самое относится и к эпизоду, когда Анна Андреевна находит пропавшую во время войны дочь. И здесь сцена резко сокращена. Наконец, новелла в Дахау после фильма «Судьба человека» производит просто беспомощное—и сценарно, и режиссерски, и актерски— впечатление.

Все мотивы, раскрытые в этих вставных новеллах, сразу лишились бы сухо-информационного характера и сразу стали бы реальными мотивами характеров, биографий, «пейзажа души» действующих лиц, будь они рассказаны ими в порядке ли реплик в диалоге или в порядке исповеди-монолога. К сожалению, режиссер-сценарист, очевидно не доверяя актерам, сомневался, удастся ли им раскрыть эту внутреннюю тему, и перевел ее во внешний план невыразительных и плоских вставных новелл. А может быть, причина заключается и не в недоверии к актерам, а в ошибках композиции сценария, которая всегда была одним из самых уязвимых мест в кинодраматургии Герасимова. Именно здесь с наибольшей пагубностью сказывалось стремление следовать повествовательной прозе. Ведь очень легко представить себе, что все то, что Павлов рассказывает во время путешествия двум своим спутницам, все то, что проносится перед его умственным взором как воспоминание о тяжком прошлом, было бы рассказано им в первую же ночь, в придорожной гостинице, и действие сразу же перешло бы после этого к центральному конфликту сценария и фильма, к истории с братьями.

Критика упрекала Герасимова в том, что причина многолетних скитаний Павлова по чужбинам и то, почему, только пройдя много кругов капиталистического ада, нашел он в себе мужество вернуться домой, так и остаются в фильме неясными. Не может же никто всерьез поверить Павлову, что он не возвращался потому, что брат не ответил ему на письмо. «Второе, куда более важное обстоятельство,— то самое, всю грубую, бесчеловечную силу которого ощутил на себе, к примеру, Алексей Астахов (герой фильма «Чистое небо».— *Н. К.*), в фильме затушевано», — отмечает В. Шитова.

Критику очень хотелось бы, чтобы Герасимов повторил в новом варианте тему фильма «Чистое небо». Но у фильма Герасимова совсем другая тема. О том — какая, скажу ниже. В данной связи важно только то, что темы этих фильмов нисколько не схожи.

Павлов не потому не возвращался домой, что брат не ответил ему на письмо (это мотивировка неполная, не самая главная), и не в силу тех обстоятельств, в умалчивании которых критика подозревает сценариста, а потому, что у него были очень серьезные моральные основания думать, что ему при всей его невиновности трудно будет смотреть в глаза своим соотечественникам. Вспомним, что Павлов говорит о чувстве собственного достоинства. Чувство это всегда требует права на самоуважение, сознания чистой совести. Об этом-то и кричит в гамбургском эпизоде один из бывших товарищей Павлова Клячко (его превосходно играет артист М. Глузский).

Да, далеко не все в прошлом Павлова безупречно. Несколько лет жизни в роли лакея да еще на содержании у богатой русской барыньки из белоэмигрантской семьи, ненавидящей нашу страну, отнюдь не украшают моральный облик человека. И уж во всяком случае не дают права на самоуважение и на чувство собственного достоинства. Вероятно, именно это обстоятельство и лишало Павлова покоя, именно оно и мешало ему принять окончательное решение и вернуться на родину. Если бы Герасимов сколько-нибудь убедительно развил этот мотив в переживаниях героя, вероятно, не были бы высказаны многочисленные упреки в том, что остается непонятным, почему Павлов так долго не решался вернуться.

И в этом, в сущности, еще раз сказалась сценарная неловкость режиссера. Потому что бросить мотив по дороге дозволено только повествовательной прозе, а не театральной или кинематографической драматургии.

Есть разные вины и разный стыд. Едва Клячко произнес свою фразу: «Не прикидывайся ты, друг, ангелом с крылышками...», как Павлов именно в этот момент окончательно решил вернуться. Да, именно в этот момент.

Ибо все существо Павлова возмущается против того, что его вину, его стыд, его проступок, вызванный тем, что, не соверши он его, ему пришлось бы подохнуть с голоду где-то на краю аргентинской пампы, приравнивают к вине и стыду людей, продавших родину. И попытка его покончить с собой вызвана прежде всего мыслью о том, что на родине могут эти разные вины и стыд уравнять, да еще тем, что его избили до полусмерти среди чужих людей — равнодушных, смеющихся. «Страшнее всего был хохот вокруг нас и все эти выкрики и улюлюканья... И вот тут,— говорит Павлов,— у меня родилось жадное желание освободиться от жизни. Видимо, есть для человека мера оскорбления, за которой жизнь теряет свое значение и смысл».

В сущности, эта попытка покончить с собой была в какой-то мере искуплением той вины, в которой он не виноват, того морального падения, за которое осуждать его нельзя.

Вот с этого-то эпизода и начинается, собственно, новый сценарий и новый фильм. Бесконечно затянутая экспозиция кончилась, старенький «Москвич» дотянулся до Запорожья, Павлов — на родине, где пока что еще никто не сказал ему осуждающего слова, никто не наказал его, никто не отстранился брезгливо и неприязненно.

Так бывает часто: автор задумывает одно, а получается другое, автор решает посвятить свою работу одной теме, а в глубине произведения оказывается совсем другая. Критика думает, что сценарий и фильм Герасимова по теме совпадают с «Судьбой человека» Бондарчука и с «Чистым небом» Чухрая, а на самом-то деле есть здесь только внешнее сходство, ничего больше!

«Люди и звери». С. Герасимов — Львов-Щербацкий, Т. Гаврилова—Мария Николаевна, Н. Еременко—Павлов

В новом сценарии и в новом фильме, который начинается с эпизода в Гамбурге, фигурирует и новый герой, сменяющий на этом посту Павлова. Это— Таня, дочь Анны Андреевны. Роль Тани исполняет актриса Жанна Болотова. Запомните эту фамилию— Болотовой, нет сомнения, суждено стать звездой первой величины в нашем кинематографе. И роль эта — не просто обещание будущих успехов. Она — самый яркий образ в фильме Герасимова, образ, в котором сосредоточена и центральная тема и главная мысль того нового фильма, который начинается во второй части второй серии. Стоит, кстати, отметить, что целый ряд актерских удач последнего времени (я уж не говорю о прошлом) завоеван учениками Герасимова: роль Катюши Масловой в фильме «Воскресение», которую исполняет артистка Т. Семина, центральная женская роль в фильме «На семи ветрах», которую исполняет артистка Л. Лужина, и, наконец, роль Тани в исполнении Болотовой.

Мы уже и раньше обратили внимание на Таню. То, как она слушает, не отрываясь смотря на собеседника, то, как она задает вопросы, то, как она молчит и как разговаривает,— сразу делает ее приметной, и, хотим мы этого или не хотим, мы все время стараемся разгадать, понять, что же эта за девушка, единственная дочь горячо ее любящей женщины. В первых частях фильма мы склонны доверять характеристике, которую дает ей мать: избалован-

ная, единственная дочь, равнодушная, занятая только собой, думающая только о собственных удобствах. Что ж, ее мать, Анна Андреевна, понимает, что она сама виновата во всех недостатках характера дочери, так уж ее воспитали. Повторяю, не доверяйте ни той характеристике, которую дает Тане Анна Андреевна, ни ее, Анны Андреевны, раскаянию. Таня совсем другая, и характер ее таков, что Анна Андреевна и не подозревает о его подлинной сущности. Надо сказать, что Герасимов Анну Андреевну ограбил и обеднил. У нее нет ни роли, ни характера, ни мыслей, ни души — делать ей в фильме решительно нечего, и мы не вправе обвинять артистку Т. Макарову за неудачу. На нет, как говорится, и суда нет.

Но вернемся к Тане. Может быть, она и в самом деле бессердечна? Вспомните, с какой настойчивостью расспрашивает она Павлова о его прошлом. «Зачем ты его спрашиваешь? — почти беззвучно зашептала Анна Андреевна. — Совести у тебя нет! Ему надо обо всем забыть, а ты все время напоминаешь. Как это жестоко!» — «Но мама, я же ничего особенного не спросила,— зашептала Таня.— Почему ты думаешь, что ему трудно вспоминать? А может быть, наоборот?»

Анна Андреевна права. Таня именно «жестоко» расспрашивает Павлова, и Павлов, человек много перенесший и молчаливый, терпеливо и покорно отвечает на ее расспросы. А Таня задает вопросы снова и снова, внимательно смотря на Павлова, исподтишка все время наблюдая за ним. Казалось бы, какое дело этой избалованной и, как говорит ее мать, равнодушной девице до мук, перенесенных Павловым на чужбине? Равнодушные люди меньше всего любят говорить о неприятном, меньше всего интересуются чужими бедами и чужим горем. А Таня все время, кажется, занята Павловым и его биографией, историей его бед и страданий. И делает она это без тени участия, с какой-то прокурорско-следовательской бесцеремонностью. Она ведь уже слышала от матери рассказ о том, как Павлов спас мать от голодной смерти, могла бы, кажется, повременить со своими расспросами, со своим непонятным любопытством! Но странное дело, Павлов на нее не сердится и считает необходимым все рассказать ей — о том, как сидел в Дахау, и о том, как служил лакеем.

Но вот начинается эпизод в Запорожье. За общим веселым и праздничным ужином сын хозяина дома, Гена, молодой и очень самонадеянный человек, произносит тост, который резко не нравится Тане и, по ее мнению, может обидеть (и действительно обижает) Павлова. И Таня сразу бросается на защиту Павлова и поднимает ответный тост — за скромность. Да, она много и долго и бесцеремонно расспрашивала Павлова, исподтишка наблюдала за ним, чтобы понять, что он за человек, а поняв и убедившись, что он человек чистый и честный, что он не из звериной, а из человеческой породы, сразу бросилась за него в бой. И, в сущности, все дальнейшие эпизоды сценария рассказывают о том, как Таня борется за Павлова, за человеческое, а не зверино-трусливое к нему отношение. К сожалению, Герасимов-сценарист не нашел для Тани надлежащих слов — речь ее за ужином могла бы быть и острей, и наивней, и глубже, и характерней одновременно. Но это не так уж и важно— ибо с момента, когда начинается Танина борьба за Павлова, важны уже не столько слова, сколько то, что за ними.

И опять-таки, эта борьба ведется отнюдь не с филантропическо-сострадательных позиций, — Таня знает и понимает, что сентиментальным состраданием Павлова можно только унизить. Таня ведет эту борьбу с позиций нравственно-принципиальных, о чем прямо заявляет в беседе с Юрой (артист С. Никоненко).

Этот эпизод беседы двух молодых людей — едва ли не лучший в фильме, о чем справедливо писала Л. Погожева в рецензии, напечатанной в «Известиях».

«Она говорит,—пишет сценарист,— в интересах той высшей справедливости, стремиться к которой приучала ее мать и собственная свежая, молодая совесть, воспитанная всем строем ее жизни».

Можно усомниться в том, что стремиться к высшей справедливости «приучила ее мать», потому что так, как выглядит в фильме Анна Андреевна, ей, кажется, решительно не до борьбы за справедливость, и хочется этой утомленной, много пережившей, доброй и сентиментальной женщине только покоя. А вот что касается «свежей», как не очень удачно выражается Герасимов, совести, то здесь он, разумеется, прав. Принципиальность, которая заключена в характере Тани, ее прямота, ее понимание справедливости, ее нравственный максимализм напоминают, пожалуй, больше всего шиллеровские настроения, в том смысле, в каком писал о них Герцен, развивая тему необыкновенной плодотворности влияния Шиллера на молодую совесть.

И вообще тема всего конфликта, который развивается в последних эпизодах сценария и противодействующими силами которого являются, с одной стороны, Таня, Павлов, его племянник, а с другой— его брат с женой, — это тема нравственности и чистоты в отношениях между людьми. Внешне эта тема так, как она раскрыта в фильме Герасимова, не имеет прямого отношения к теме гражданских качеств человека советского общества, но внутренне она с ней теснейшим образом связана. Было время, когда

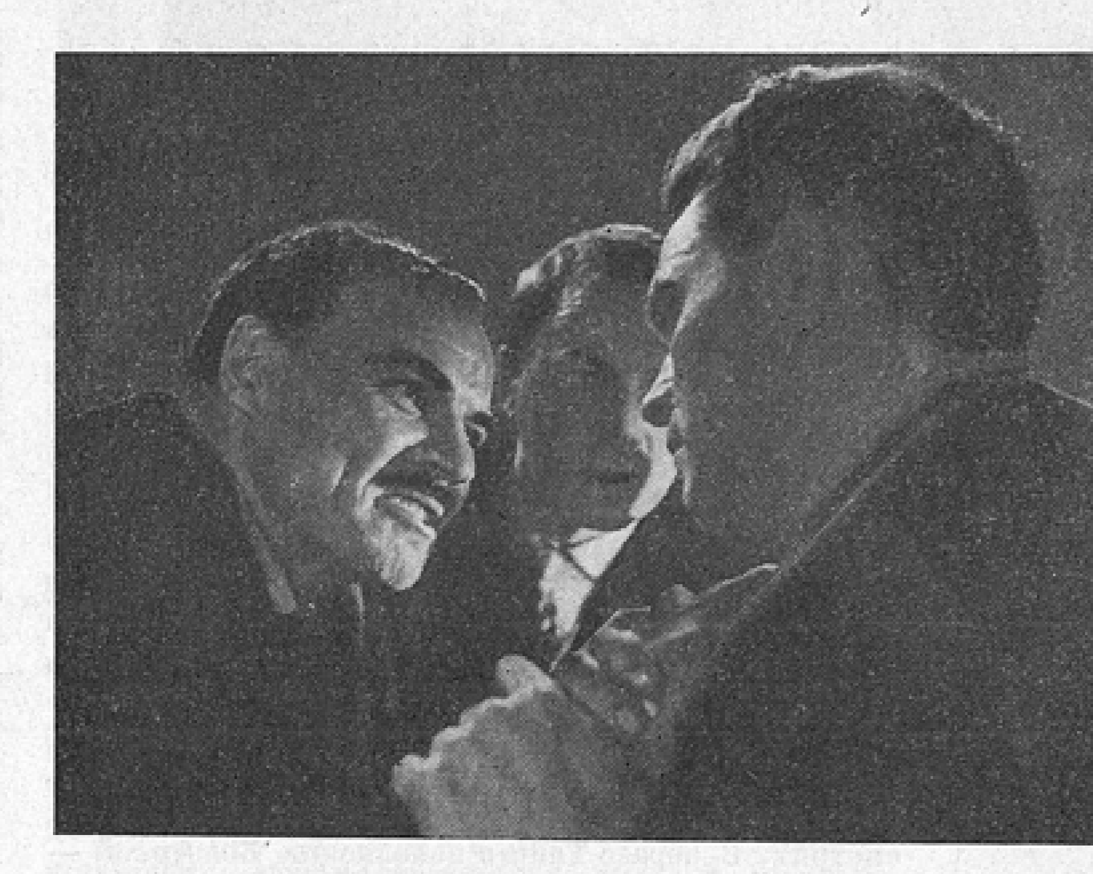
бессердечность, трусливую осторожность, прячущуюся за фразами о бдительности, эгоизм, тоже благополучно прикрывавшийся всякого рода фразеологией, не считали даже моральным пороком и уродством. Да и вообще это ведь пороки как будто ненаказуемые. Никто, казалось, не осудит Петра Ивановича Павлова (В. Доронин) за то, что он не пожелал встретиться с братом. Но случилось так, что нашелся у него в семье человек, который не только осудит, но и может повторить слова чужой, посторонней девушки о том, что он, Петр Павлов, — подлец и трус. И этот человек — его собственный сын.

В развитии этого конфликта в фильме Герасимова есть одна досадная ошибка — это игра актрисы Н. Медведевой. Она сыграла эту роль так, как играли и изображали когда-то нэпманш в сатирических пьесах двадцатых годов. Так ли уж нужно было сваливать именно на нее, на ее вульгарность, бессердечие, грубость тот поступок, который совершил Петр Павлов, не явившись на свидание к брату? Она — монстр, чудовище, а Павлов совершает поступок отнюдь не такой уж исключительный, он просто трус и перестраховщик, каких у нас еще, к сожалению, не так уж мало. И его малодушие, трусость, бессердечие — одна из сторон в том моральном конфликте, в той нравственной проблеме, которой посвящен фильм Герасимова.

Еще раз: эти черты и эта проблема не имеют, казалось бы, прямого отношения к гражданскому облику человека. В действительности они составляют одну из существенных его сторон, ибо речь идет о нравственности нового человека, человека, живущего в эпоху развернутого строительства коммунистического общества, человека, активно преодолевающего душевные пороки и изъяны, образовавшиеся в период, который можно назвать периодом культа личности.

В сущности, именно эти мотивы и составляют главный пафос фильма Герасимова, именно они-то и являются центральной темой последних частей фильма. И эпизоды, им посвященные (встреча Тани и племянника Павлова, встреча двух братьев),— самые живые эпизоды фильма, то, ради чего поставлен был фильм. Недаром же как раз к концу фильм (если не считать ошибки с трактовкой роли жены брата Павлова) набирает настоящую режиссерскую высоту, отмеченную подлинным мастерством. Напомню только одну деталь — Таня записывает адрес Алексея Павлова на ладони Юры, для того чтобы он мог его сообщить отцу. И в разговоре с отцом, когда тот начинает сокрушаться, что ему даже неизвестен адрес брата, мальчик открывает и показывает ему ладонь с записанным на ней адресом.

Конфликт, реализованный в последних частях фильма, глубже и многосмысленнее своего непосредственного значения. Драматическая форма, так сказать, изначально символична, ибо полнота и многообразие действительности выражаются здесь не в обилии деталей и многосторонности описания (это удел прозы), а в глубине, силе и напряженности конфликта. Хотя Таня нигде не сталкивается непосредственно с Петром Павловым и его женой, они-то и составляют две борющиеся стороны конфликта, в которых чистота, нравственный максимализм Тани побеждает трусость, перестраховку, эгоизм брата Павлова и его жены. И самый образ Тани в этом конфликте становится в процессе его развития шире и богаче смыслом. В нем и воплощен образ нашей молодежи, иногда по молодости лет совершающей ошибки, склонной иногда к фронде против взрослых, но отмеченной необыкновенной чистотой, честностью, шиллеровской любовью к справедливости и нетерпимостью ко всяческим пережиткам в сознании людей, которым предстоит войти в коммунистическое общество. Скажем проще — между Таней и первыми комсомольцами, героически дравшимися на фронтах гражданской войны, восстанавливавшими страну, осуществлявшими первую пятилетку, есть прямая связь, преемственность, родство. Об этом прямо в фильме не сказано, но именно так оно и есть, именно таков идейный смысл его заключительных и художественно наиболее полноценных эпизодов.



«Люди и звери». М. Глузский — Клячко, В. Захарченко — Саватеев, Н. Еременко — Павлов

Зрителю, который, прочитав эти строки, захочет посмотреть фильм еще раз, мне хочется дать один совет: смотрите на Болотову, не упустите ничего —

«Люди и звери». С. Никоненко — Юрий Павлов, Ж. Болотова — Таня

ни ее слов, ни того, как она говорит, ни того, как она смотрит. В образе Тани в исполнении Болотовой — ключ фильма, редкая режиссерская и актерская удача.

III

В конфликте, который я пытался подробно охарактеризовать, в удаче образа Тани, в теме нравственности нового человека заключен завтрашний день Герасимова—сценариста и режиссера. Он в чем-то перекликается с его вчерашним и даже позавчерашним днем, с его первыми фильмами, с замечательным фильмом «Учитель». И в оценке работы Герасимова над фильмом «Люди и звери» неверно было бы игнорировать все эти обстоятельства. Их-то и не поняла критик В. Шитова в уже цитированной несколько раз статье.

Но есть в статье В. Шитовой один упрек, который свидетельствует не только о неверности общей оценки фильма, о том, что достоинства его прошли мимо внимания критика, но и о том, что критик неверно представляет себе процесс развития советской кинематографии. «... В своем фильме... Сергей Герасимов хотел быть традиционным,— пишет критик.— Эта традиционность подчеркнута. Она, думается, есть особая, закрытая форма полемики режиссера с чуждыми ему стилевыми течениями нашего сегодняшнего кино, если говорить предметнее, полемики с тем его крылом, которое все настойчивее ищет в области поэтической киновыразительности». Удивительное дело! Достаточно было появиться одному замечательному фильму, продолжающему некоторые линии нашего поэтического кино (я говорю о фильме «Иваново детство»), как критика сразу же пытается объявить только эту линию новаторской, а все остальные традиционалистскими. Когда-то «прозаики» выступили против «поэтов», и Юткевич объявил исчерпавшим себя течением «поэтическое» кино. Об этом подробно рассказано в превосходной книге Е. Добина «Поэтика киноискусства». В. Шитова, по-видимому, полагает, что ныне мы присутствуем при обратном процессе, то есть при смене прозаического кино поэтическим. Мне кажется, что реальные пути развития нашего кино и много сложней и много интересней, нежели это представляет себе критик.

В скобках отмечу, что вообще представления некоторых наших критиков о новаторстве и традиционализме кажутся мне исходящими из какой-то неписаной, нигде не сформулированной, но ошибочной нормативной эстетики. Шитова упрекает Герасимова в «прямолинейной дидактичности». Но вспомним. Вот Маяковский, новаторское значение которого бесспорно. Его поэзия содержала в себе элементы прямолинейного дидактизма. Вот драматургия Брехта, о которой можно сказать то же самое. С каких пор дидактика стала чертой искусству противопоказанной? Шитова пишет, что Герасимов и как автор сценария и как режиссер идет «не от образа к мысли, а от мысли к образу». Странный упрек! Видел ли когда-нибудь критик подготовительные материалы Достоевского к работе над романом, материалы, в которых прежде всего формулируются мысли и идеи будущего произведения. И только потом кристаллизуются образы. То же самое можно найти и в материалах к романам Золя. Примеры эти можно было бы умножить!

Но вернемся к вопросу о новаторстве в современном кино.

«Два Федора» режиссера М. Хуциева — фильм во многом новаторский, и недаром он вызвал такие горячие споры. Но ведь Хуциев продолжает и развивает принципы, впервые намеченные Герасимовым, и я смею думать, что без фильмов Герасимова не было бы целого ряда серьезных явлений советского кино — не было бы фильмов Л. Кулиджанова, М. Хуциева, Я. Сегеля, думаю, что и Г. Чухрай в «Чистом небе» многим ему обязан.

Есть разные «побеги нового» в нашем киноискусстве. Они далеко не однозначны, и творчество Г. Чухрая — это одно, творчество А. Алова и В. Наумова (я имею в виду их в высшей степени интересный и своеобразный фильм «Мир входящему») — другое, творчество М. Хуциева — третье, наконец, фильм А. Тарковского — четвертое. Не стоит сейчас торопиться: все эти явления — свидетельство близкого большого расцвета, но они пока еще в стадии созревания, молодости, даже скорее детства, и нельзя канонизовать одно в ущерб другим, одно объявлять новаторством, другие — традиционализмом.

В. СУХАРЕВИЧ

Лицо и лики

Все лучшие и самые современные по стилю и идейному содержанию произведения как в кино, так и на театре неизбежно подтверждают выдвинутое А. М. Горьким положение: сюжет — история характера. Драмоделу Потапенко казалось, что Чехов впадал в преувеличение, когда говорил ему: «Никаких сюжетов не нужно. В жизни нет сюжетов, в ней все перемешано — глубокое с мелким, великое с ничтожным, трагическое со смешным. Вы, господа, просто загипнотизированы и порабощены рутиной и никак не можете с нею расстаться!»

Но пьесы верного канонам и законам сцены Потапенко давным-давно забыты, а чеховская драматургия и поныне является образцом для всех художников, стремящихся к глубокому отражению жизни, ее подводного течения, ее поэзии и прозы, ее явлений, монотонно-нормальных и стремительно-феноменальных. Но ниспровергая каноны, отрекаясь от примитивного, традиционно построенного сюжета, художник не должен забывать о главном и незыблемом законе драматургии. Ее нет без ясного, определенного, своим временем порожденного характера, без его истории, то есть без движения, преобразования, борьбы и становления. История народов — летопись общественной борьбы, история характеров — отражение борьбы личности, индивидуальности с инакомыслящими, иначе живущими и поступающими, с людьми исповедующими иной моральный кодекс. Нет такой борьбы, и характеру не проявиться во всей полноте.

Продолжая лучшие традиции нашей классической драматургии, нельзя забывать, что, в сущности, и до Чехова и Горького она никогда не стремилась создавать по образцу, скажем, французских драм и комедий действие настолько напряженное, что оно, по словам самих французов, над всем господствовало, все себе подчиняло и все уничтожало, не давая проявиться характеру, идее, жизни человеческого духа.

Показ человека в борьбе, в размышлениях, в страстном стремлении к правде, к революционному преобразованию жизни — вот что принесло славу нашему театру и кино. Целые поколения советских людей пели песню «и вся-то наша жизнь есть борьба», а художники кино и театра лучшие свои произведения пронизывали музыкой именно такого рода.

«Семь нянек». Сценарий Ю. Дунского, В. Фрида. Постановка Р. Быкова. Оператор П. Сатуновский. Художник Д. Виницкий. Композитор К. Хачатурян. Звукооператор Ю. Рабинович. «Мосфильм», 1962.

Я напоминаю эти бесспорные истины потому, что именно с этих высоких позиций мне хочется подойти к разбору новой комедии «Семь нянек», поставленной на студии «Мосфильм» дебютантом в кинорежиссуре, талантливым актером и режиссером театра Роланом Быковым по сценарию Ю. Дунского и В. Фрида. В наикратчайшем изложении содержание фильма состоит в том, что молодежная бригада коммунистического труда с часового завода решила взять на перевоспитание самого трудного подростка из колонии малолетних преступников.

Какая чудесная находка—скажет любой, не лишенный воображения человек. И задумается. Очень сложная это задача. Лучшие, самые передовые люди нашего времени должны преобразовать уже сложившийся, сформировавшийся молодой характер. Ведь перевоспитать в этом случае — значит вернуть обществу человека, изолированного от него, как элемент для этого общества опасный. Естественно, что не молодыми кулаками, а силой примера, не скучными назиданиями, а умным проникновением в духовный мир испорченного подростка можно вернуть его к здоровой, нормальной жизни.

По силам ли эта задача молодым?

Оказывается, нет, не по силам! В самом начале фильма, как только появляется в кабинете начальника колонии самый ее трудный и неисправимый обитатель, Афанасий ошеломляет всю бригаду не буйством, не удалью, не грубостью, а покорностью. Он

«Семь нянек». Сеня Морозов — Афанасий

всех благодарит, со всеми соглашается и — врет... Врет ловко, хитро, каждый раз по-разному — о своем отце, матери, семье, о том, как он дошел до жизни такой.

Не так трудно бывает доказать ошибки и заблуждения прямому, ожесточенному, даже злобному человеку, но у Афанасия, которого превосходно играет школьник Сеня Морозов, есть броня более непробиваемая, — равнодушие, демагогия и притворство. Ему безразлично все, кроме возможности украсть, урвать побольше и ничего не делать, жить в свое удовольствие. Этот чудесно найденный, отлично написанный сценаристами характер убедительно воплощен актером и режиссурой. Он раскрывается во множестве ярких, запоминающихся сцен и зорко подмеченных подробностей. Они веселят и радуют своим комизмом, своей глубиной и полнотой.

Разве может не рассмешить сцена, когда отец одной из работниц, пригласив подростка в гости, в назидание Афанасию читает отрывки из судебной и милицейской хроники! Но так же нельзя! Кто же так перевоспитывает! Вот Афанасий обнаруживает, что в квартире все пальто сняты с вешалки и спрятаны в ванну,— его здесь боятся. И чтобы оправдать свою репутацию, он открывает краны, пустив на шубы тугую струю воды, а уходя, поджигает почтовый ящик. Вот вам, скопидомы!

Все в бригаде сознают, что Афанасия нельзя баловать, но удержаться не могут, дарят ему костюм, часы, ведут в ресторан, чтобы отметить торжество— получение Афанасием паспорта. А трудновоспитуемый уже взял по этому паспорту напрокат пылесос и тут же продал его в скупку. Бригада, собирающая часы с золотым корпусом, берет его к себе, доверяет ему большие ценности, а он принес на завод почтового голубя, привязал к его шее часы и выпустил в окно уборной.

И так на протяжении всей картины идут веселые и живые сцены, в которых показано, как Афанасий обманывает своих воспитателей, капризничает, грубит, ворует, а вся бригада, будто сговорившись, проявляет только один и не наилучший метод воспитания — всепрощение. Попробовал было отец одной из работниц сказать Афанасию всю правду, взять его, что называется, за жабры — его тут же одернули. Бригада будто сговорилась воспитывать Афанасия так, как этого делать не следует.

Почему? Чем это объяснить? Да тем, что почти все семь нянек, приставившие сами себя к Афанасию, в сущности, на одно лицо. Среди них нет ни одного характера властного, энергичного, решительного или, скажем, язвительного, насмешливого, злого, нет яркой индивидуальности, которая могла бы прийти в столкновение с Афанасием, воевать с ним оружием осмеяния, разоблачения. В фильме нет, в сущности, ни одной сцены, где бы Афанасий был беспощадно разоблачен, где бы он устыдился. Скептически с самого начала и до конца фильма относится к Афанасию только одна нянька — Виктор (В. Ивашов). Вполне естественно, что ему Афанасий и устраивает самую большую гадость — рвет драгоценную для Виктора фотографию его отца, убитого на фронте. И затем раскаивается. В сущности, это единственный проблеск живой души в подростке. Только, пожалуй, здесь мы видим, как не только проявился, но и начал преображаться характер. Но как этого мало для и с т о р и и его преобразования!

С изумлением прочитал я в литературном сценарии несколько сцен, в которых показано, как самый беспощадный из нянек Афанасия — Виктор — взял вину на себя, когда обнаружилось, что парень украл часы. Этот поступок наверняка потряс бы воображение Афанасия. Но режиссер не включил эти сцены в фильм. Вероятно, он подумал, что и без этого, казалось бы, безрассудного, но на самом деле точно рассчитанного поступка перевоспитание подростка уже доказано логически и эмоционально. Это, как мне кажется, большое заблуждение Ролана Быкова. Я не настаиваю на том, что эпизоды в сценарии, где Виктор оговорил себя, убедительны и сильны, но каких-то сцен, где в столкновениях с людьми чести, долга, истинного благородства Афанасий невольно чувствовал бы себя жалким и ничтожным, в фильме явно не хватает. И не хватает потому, что, создав один очень живой и яркий характер героя отрицательного, авторы фильма сделали героев положительных по одному трафарету.

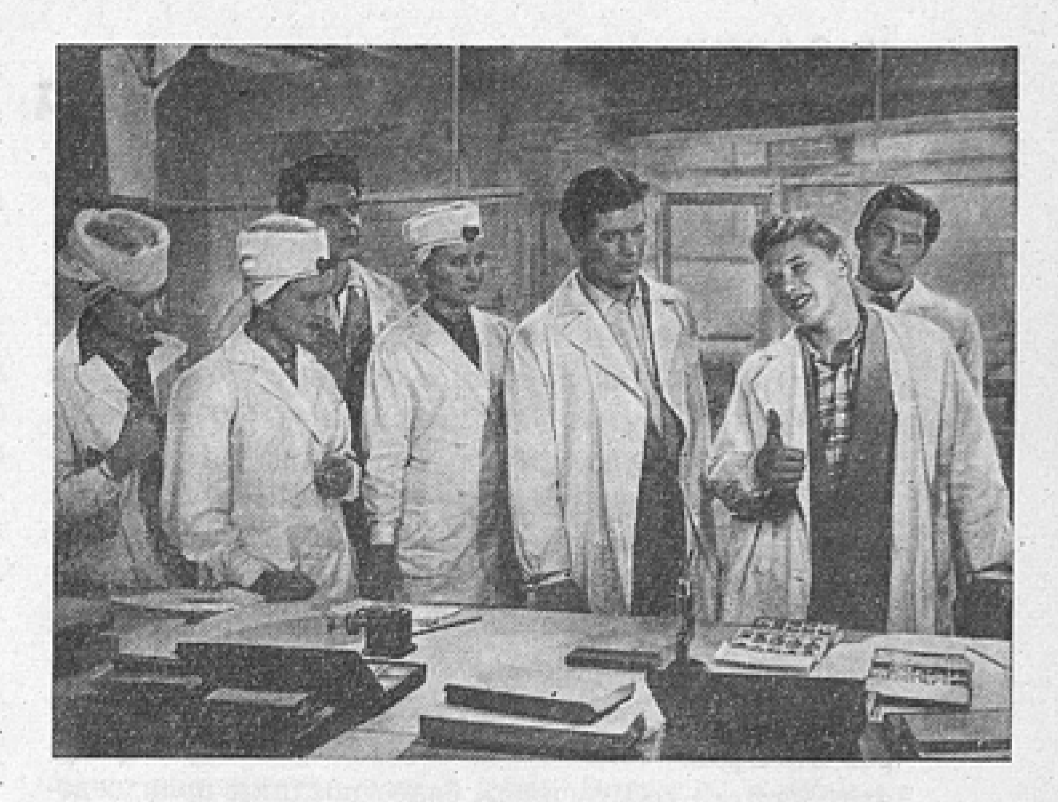
«Семь нянек»

И здесь я позволю себе высказать еще несколько общих соображений. Комедия «Семь нянек», на мой взгляд, опыт чрезвычайно плодотворный, потому что это не приевшееся музыкальное ревю и не глупейшая трюковая буффонада, а комедия, в основе которой лежит высокая и глубокая мысль, самая что ни на есть современная тема. Она не продолжает стародавней, ветхой традиции опереточно-эстрадных трюковых кинокомедий, а всем своим строем и замыслом стремится приблизиться к высокой комедии. А комедии такого рода всегда отличали не только острота социальных проблем, но и беспощадность в раскрытии характеров, контрасты серьезного и смешного.

Я знаю даже критиков, которым лучше не напоминать о том, что, скажем, «Без вины виноватые» Островского и «Вишневый сад» Чехова, исторгавшие столько слез у нескольких поколений русских людей, — это тоже к о м е д и и. Эти защитники чисто «смешной» комедии утверждают — тут ошиблись драматурги, неверно обозначив жанр. Но, боже мой, история литературы знает произведения комедийного жанра, где совсем немного поводов для веселья, зато с особенной силой и страстью показаны потрясающие катаклизмы в судьбах людей.

А комедии «Семь нянек» стать по-настоящему острой, смешной и, наконец, истинно высокой мешает робость. Ведь схематизм характеров всех почти без исключения членов бригады коммунистического труда объясняется прежде всего тем, что авторы фильма не проявили твердого характера, побоялись хотя бы одного из них сделать смешным. А почему? Разве многочисленные теперь бригады коммунистического труда — это сонмы праведников? Разве люди объединились в них затем, чтобы подчеркнуть свои добродетели? Разве борьба за успехи в труде, в овладении техникой, знаниями не сочетается в жизни людей с борьбой против косности, рутины, консерватизма, против всяческих пережитков прошлого в обществе, на предприятии, дома, в каждом из своих близких и, наконец, в самих себе?

А разве эта борьба идет по каноническим правилам, как богослужение, и в ней не бывает острых поворотов, неожиданных событий, сомнений и даже вполне естественных ошибок? Разве в самом усердии, в самом желании семи нянек еще как-то и еще в чем-то себя проявить нет забавного, молодого зазнайства, нет оттенка тщеславия? Так уже сам замысел комедии давал возможность показать, что и в великом грешнике, который ведь только, в сущности, испорченный мальчишка, и в самих воспитателях, которые не так уже далеко от него ушли, еще сколько угодно детского и мальчишеского, а это таской возраст, когда любому увлечению отдаются безраздельно. И вся беда комедии состоит в том что Афанасия у в л е к а ю т его проступки, пороки, возможность обманывать, а для его нянек перевоспитание неисправимого—о б я з а н н о с т ь, которую они солидно и благопристойно выполняют. И, кажется, больше всего боятся хоть на минуту увлечься, совершить неосмотрительный поступок, рискнуть с лихостью, широтой и размахом молодых людей, по-молодому увлеченных интересной игрой. А была бы игра, она бы немедленно выявила характеры, индивидуальности, яркие таланты, ведь так происходит в жизни. Не может полнокровно жить на экране комедия, в которой живому лицу противопоставлены елейные, иконописные лики.



«С е м ь н я н е к»

Итак, главный недостаток этого фильма возник от неумения так соединить глубокое с мелким, великое с ничтожным и трагическое со смешным, чтобы оно служило наиболее верному отражению п р а в д ы ж и з н и. А ведь здесь правда бы торжествовала, если бы испорченного подростка воспитывали ж и в ы е л ю д и, которые и сами вырастают в процессе воспитания. И вряд ли в нашей жизни мы добились бы огромных успехов в перевоспитании, если бы, подобно Макаренко, не вкладывали в этот творческий труд полет воображения и разум, беспощадную строгость и сердечное доверие. А одна только умилительная доброта никогда еще не вызывала сладких слез раскаяния. И право, непонятно, почему в финале картины их проливают Афанасий и все его семь нянек.

М. САНИН

На экране — народ Италии

Письмо из Харькова

Лучше поздно, чем никогда. Только теперь познакомились мы с одним из старых (если можно так выразиться в данном случае) шедевров послевоенной итальянской кинематографии, созданным еще в конце 40-х годов. Устами лучших своих художников заговорил тогда истерзанный и обездоленный войной, обманутый правителями, объединившийся для борьбы за свои насущные интересы, осознавший свою мощь народ Италии.

«Трагическая охота»*— во многих своих чертах уже типично неореалистическая лента. Правда, с точки зрения психологической нюансировки характеров этот ранний фильм Де Сантиса бесспорно уступает как его собственным более поздним произведениям (таким, например, как «Рим, 11 часов» или «Дайте мужа Анне Заккео!»), так и другим лучшим образцам неореализма. Но есть в этой ленте нечто такое, что ставит ее в один ряд с лучшими произведениями крупнейших итальянских кинематографистов, и прежде всего — масштабно воссозданная жизнь и борьба народных масс Италии.

Именно масс, так как определенно можно сказать, что авторов «Трагической охоты» интересуют судьбы не отдельных людей, а больших человеческих масс, иногда внутренне разрозненных, но чаще — тесно сплоченных сознанием своей классовой солидарности. Перед нами эпическое полотно широкого дыхания. Его создателей волнует мысль о судьбе народа Италии, о том, как она сложится в дальнейшем.

В тот период времени, о котором идет речь, эта проблема не была отвлеченной. Италия находилась на перепутье. Только что кончилась война. Только что был повержен фашизм. И только что возвратились бывшие фронтовики и бывшие узники концлагерей. В стране царила неразбериха, безработица. То и дело давали о себе знать не до конца обезвреженные осиные гнезда фашизма.

А люди спешили наладить нормальную жизнь. Они хотели работать, любить, растить детей. Они хотели получить свою долю счастья.

Народ Италии многому научился за период господства фашизма. Общие страдания объединили людей, заставили их осознать ту простую истину, что «человек один не может ни черта». Они потянулись друг к другу, плечо к плечу, локоть к локтю. Объединение людей в коллективы стало практической и весьма злободневной задачей. Так зарождалось в Италии великое чувство солидарности людей труда; этот процесс был стократно ускорен войной и поражением и со своей стороны самым решительным образом революционизировал страну. Италия быстро пошла «влево».

Только в такой, поистине революционной ситуации и могла появиться блестящая плеяда художников, открывших новый этап в развитии итальянского искусства, снискавших ему мировую славу.

Создателям «Трагической охоты» удалось с огромной силой воплотить образ Италии первых послевоенных лет. Де Сантис и его товарищи сумели уловить в итальянской действительности тех лет какие-то очень важные, принципиальные особенности, тесно связанные с национальным характером народа, а также с его новым социально-политическим и нравственным опытом, приобретенным в годы фашизма, оккупации и войны. Пусть Италия не стала еще сегодня такой, какой хотели бы видеть свою родину ее лучшие художники. Народ Италии — главное ее богатство — и сейчас тот же нравственно-здоровый и сильный, каким он представлен в «Трагической охоте». И когда одна из героинь фильма — Джованна — говорит, что на войне ее муж научился не убивать, а ремонтировать машины, ее словам веришь. Веришь, что фашистская язва не смогла глубоко укорениться в итальянском народе.

«Трагическая охота» убедительно показывает, какой силой могут обладать народные массы, когда они сплочены, когда они знают, за что и против кого им надо бороться. В фильме нет впрямую изображенных классовых боев. Но постоянно чувствуется их близость, потому что люди, которые действуют в фильме, готовы активно отстаивать свои социальные права, готовы бороться за них. Мы видим, как неотвратимо сужается кольцо вокруг кучки наемников, решившихся посягнуть на эти права, помешать объединению крестьян в кооператив. Бывший партизан Джузеппе после первой, неудачной стычки с бандитами уверенно утверждает, что в Италии для них нет места, а потому участь их решена и всякий их успех — лишь краткая отсрочка. В успехе затеянного предприятия сомневаются и те, кто нанял бандитов: их приводит в ужас лавинообразное расширение масштабов этой трагической охоты, когда кажется, что против них ополчилась вся страна.

* Сценарий Джузеппе Де Сантиса, Карло Лидзани, Ламберто Рем Пиччи, Микеланджело Антониони, Умберто Барбаро, Чезаре Дзаваттини. Режиссер Джузеппе Де Сантис. Оператор Отелло Мартелли. Художник Карло Эджиди. Композитор Джузеппе Розати. Национальная ассоциация партизан «Данте-фильм», Италия.

Режиссерское мастерство Де Сантиса достигает подлинных высот в решении массовых сцен. Поразительно его умение композиционно строить кадр, вмещая в него огромное количество людей. Ни одной статичной группы, ничего лишнего. Все в движении, каждый кадр «работает». Темпераментный, динамичный монтаж захватывает своей железной целеустремленностью. Режиссерские приемы скупы и лаконичны: вспомните, например, ту сцену, где поезд с ветеранами проезжает мимо ежесекундно сменяющих одна другую, волнующихся крестьянских толп; ощущение сложного движения, складывающегося из огромного количества самых разнообразных индивидуальных движений, возникает естественно, ненавязчиво.

Режиссер особенно тщательно разрабатывает композицию массовых сцен, с большим искусством сочетая общие, средние и крупные планы, умело соразмеряя эпос и лирику, высокую трагедию и солоноватую, но никогда не опускающуюся до пошлости крестьянскую шуточку. В итоге — прочность и изящество художественной фактуры фильма, наилучшим образом выражающей те мысли, те открытия, переживания, которые волновали художника.

Потери, которых Джузеппе Де Сантис не смог все же избежать, создавая этот фильм, ни в коей мере не способны заслонить главного; а главное в «Трагической охоте» — мастерское воплощение коллективного образа трудящихся на реальном фоне итальянской действительности первых послевоенных лет. Главная творческая задача, породившая замысел фильма и определившая его пафос, оказалась решенной. Де Сантис хотел понять смысл событий, происходивших в стране, уяснить основные особенности ее нового исторического опыта. Его трагический кинорассказ заканчивается на высокой оптимистической ноте. Зная народ Италии, художник счел себя вправе все свои надежды связать с будущим этого народа.

Мы знали до сих пор понаслышке, какой крупной, принципиальной удачей была в свое время «Трагическая охота» для новой итальянской кинематографии. Теперь мы в этом убедились. Такие произведения называют этапными, потому что они открывают в искусстве новые пути. Впрочем, и этим не исчерпывается их значение. Художник, которому посчастливилось воплотить и объяснить средствами искусства какие-то новые явления жизни, выполняет тем самым высший долг перед выдвинувшим его народом: обогащая искусство, он также обогащает сокровищницу народного опыта. Тем самым художник утверждает себя и как гражданин.

Таким художником-гражданином предстал перед нами Джузеппе Де Сантис в «Трагической охоте»

И. СОЛОВЬЕВА

Человек, предоставленный сам себе

Московские премьеры «Трагической охоты» Джузеппе Де Сантиса и «Рокко и его братьев» Лукино Висконти почти совпали по времени. Едва ли кинопрокат задавался целью помочь тем, кто интересуется историческими судьбами неореализма, однако ж эта встреча двух фильмов дает материал разительный. «Трагическая охота» снималась в 1947 году, «Рокко и его братья» — работа шестидесятого. Многое определяется этим историческим расстоянием: мир успел сильно перемениться.

Странно сказать, но мир в «Трагической охоте», где то и дело рвутся мины и раздаются выстрелы, этот мир прост. Ясно, кто стреляет. Ясно почему. В мире — ясность открытого боя. Образная система «Трагической охоты» так же недвусмысленна, как система расстановки социальных сил. Изобразительные лейтмотивы настойчивы и понятны. Есть лейтмотив распаханной земли. У края поля — привычная, военных времен фанерка: «Заминировано», а рядом уже борозды. В мерном ритме движутся фигуры: крестьяне освобождают землю от мин, крестьяне заняты этим, как сельскохозяйственной работой, так же, как заняты пахотой. Образ конкретен, свя-

От редакции. Фильм выдающегося итальянского режиссера-коммуниста Лукино Висконти «Рокко и его братья», вышедший недавно на советские экраны,— серьезное и значительное произведение прогрессивной мировой кинематографии. Как и всякое глубокое и сложное явление искусства, фильм многозначен, он вызывает споры — и в отношении его проблематики и в отношении образного строя.

В прошлом номере нашего журнала мы поместили статью А. Александрова «Неоконченная трилогия Лукино Висконти», где фильм «Рокко и его братья» рассматривался в ряду других произведений этого выдающегося мастера. Здесь мы публикуем статью И. Соловьевой, которая, не полемизируя со статьей А. Александрова, рассматривает фильм Висконти под несколько иным углом зрения — автора статьи интересует главным образом социологический анализ современной итальянской действительности, который предпринял в своей ленте Висконти.

зан с сюжетом: в фильме речь идет о судьбе кооператива, занявшего помещичьи земли. Пока крестьяне освобождают поля от мин, пока их право на землю осуществляется в одном — в том, чтобы рисковать ради нее жизнью, владельцы своих претензий не предъявляют. В центре фильма — этот образ земли, которую признают твоей, пока на ней надо проливать кровь, и которую у тебя отнимают, едва речь заходит о том, чтобы собрать с нее плоды.

В «Трагической охоте» острый драматический сюжет — погони, похищения, убийства, шантаж. Но основа этого драматизма самая простая, очевидная. Люди оказываются по ту или другую сторону линии огня с неизбежностью. Крестьянин в конечном счете действует так, как определено его происхождением, его наследственной совестью, даже если по несчастному стечению обстоятельств он на какое-то время был заодно со своими классовыми врагами. Альберто может быть бандитом, любовником озлобленной и опустошенной женщины с темным прошлым, все равно в решительный момент важно только то, что он рожден пахарем, что он был солдатом и узником немецкого концлагеря. Молодой муж может дрожать за жизнь своей жены, которую бандиты взяли заложницей, обязав его к молчанию и к бездействию, — все равно, какие бы страхи он ни испытывал, он станет действовать, хотя бы и с опасностью для жизни любимой: прежде всего он член общины, деньги которой похищены бандитами и которой грозит голод, если денег не вернут.

Во всем этом ни натяжки, ни схемы. Мир в самом деле тогда был таков, был драматичен и открыт во всех своих столкновениях. И более или менее безотносительно к тому, каков же он сам по себе, в отдельности взятый, человек действовал в зависимости от того, с кем он.

Парадоксальность в том, что мир, взятый на изломе, в момент исторической нестабильности, в общем-то прост. А мир, пришедший в норму, «заживший» после всех военных и социальных потрясений, оказывается много сложней.

Именно эта нормальная, непотрясенная жизнь, изображенная в «Рокко и его братьях», таит в себе такие противоречия, о которых и не помышлял автор «Трагической охоты». А если бы и столкнулся с ними, то отбросил бы из поля своего внимания, как что-то несущественное.

Но в «Рокко и его братьях» это существенно.

Висконти резко ощущает мистифицированность общественных отношений. Связь частной жизни с социальной, исторической основой теряет прямоту и ясность. Ты как бы предоставлен сам себе. Можно выбирать. По крайней мере так кажется.

Есть семья крестьян из Лукании—семья Паронди. Семья потеряла отца, осиротела. Надо решать, как жить. Старший из братьев довольно давно обосновался в Милане. Сейчас мать с четырьмя сыновьями вылезает из вагона: приехали. На Юге скверно, но в Милане, говорят, можно устроиться. Не сразу, не бог весть как великолепно, но устроиться действительно можно. Есть на выбор несколько профессий. Есть также и выбор нравственный.

Старший из братьев, Винченцо, мог бы зарабатывать как боксер, но предпочитает стать штукатуром. Он выбирает приличную работу, квартирку, милую Джинетту. Крестины, чистенькие парадные конвертики. Потом ждут второго ребенка. Винченцо (так строится сюжет) все время рядом с основными сюжетными узлами, но от того, чтобы распутывать эти узлы, он всегда с извиняющейся интонацией как-то уклоняется: он занят, у него свой дом. Это его выбор.

Симоне и Рокко. В начале они одинаково застенчивы, с одинаковой диковатой восхищенностью рассматривают город, мелькающий за трамвайными окнами, одинаково теряются, попав на люди. К концу фильма мы забываем, что поначалу мы не всегда различали, кто из братьев что сказал: они были похожи, одинаково воспитаны, одинаковые семейные привычки; и даже не жизнь их развела — ведь и в Милане они жили в общем-то одной и той же жизнью.

Симоне становится подонком, потом убийцей.

Человек, предоставленный сам себе, может качнуться в любую сторону. Та общая устойчивость, которая была у героев «Трагической охоты» или у персонажей раннего фильма Висконти «Земля дрожит», разрушена, разъедена временем.

Висконти выбрал на роль Симоне артиста Ренато Сальватори. Его лицо привычно итальянскому зрителю в веселых комедиях, где он играет своих в доску парней, не больно-то задумывающихся над жизнью. В сценарии Симоне иной — в нем озлобленность, предшествующая протесту. В фильме Симоне симпатяга, любитель поесть и поспать. В гостях он горстью сыплет в рот конфеты и общительно улыбается соседке. По утрам сонно подтыкает под бок одеяло, не желая вылезать из теплой постели на холод. Привычно дает матери погладить себя. Привычно пошучивает с девушками из прачечной. Пока этот довольный собой, веселый кусок мяса живет по собственным бездуховным законам, все славно. Когда такой вот Симоне, вопреки своей внутренней норме, влюбляется — это как ввод в организм чужеродного белка. Отравление. Симоне буквально отравлен своим чувством к Наде, хотя это его единственное подлинно человеческое чувство.

Висконти строит нравственный парадокс: Симоне звереет именно тогда, когда в нем появляется что-то духовное. Выходом из благодушной животности становится зверство. Так возникает страшная ночная сцена на пустыре: насилие, избиение. Так возникает

одна из финальных сцен — убийство Нади. Симоне только что был как никогда еще нежен. Казалось, ничем не оправдан страх вырывающейся из его тихих рук женщины. А через несколько минут он медленно раскроет складной нож...

Рокко играет Ален Делон. Критики вспоминают князя Мышкина, пишут о Христе. Ален Делон в самом деле красив страдальческой, томящей красотой итальянского Христа. Впрочем, актер меньше всего играет Спасителя, пассивно приносящего себя в жертву. Если («по системе Станиславского») проверить действенные линии всех персонажей, Рокко едва ли не самый деятельный. Он не только страдает за других, он старается вмешиваться. По просьбе тренера опекает Симоне (нужно же, чтобы кто-то следил за его режимом, чтобы Симоне пореже нарушал суровые требования, предписанные спортсмену). Выручает Симоне из его первой неприятности, когда тот крадет драгоценную брошь у чересчур податливой на ласку хозяйки прачечной. Вмешивается в жизнь Нади, которую случайно встречает: девушка бросает грязную профессию, учится на каких-то там курсах стенографии, старые приятели недоуменно фыркают — Надя заделалась сущей недотрогой, поди ж ты... Опустившийся вконец Симоне обкрадывает своего покровителя,— Рокко подписывает векселя, идет в кабалу, но снова выручает брата.

Рокко живет для других. Это его выбор.

Человек, предоставленный сам себе, в конце концов может стать каким угодно. Кажется, это зависит только от него. Установившийся, стабилизованный мир предоставляет свободу нравственного самоопределения. Можешь быть злым, можешь быть добрым. Можешь быть святым, можешь быть убийцей. Твое личное дело. Святой или убийца, ты все равно ничего не поделаешь. Предоставленный сам себе, ты ничто перед лицом социальных, исторических процессов. И не то, что «перед лицом». У тебя с ними просто нет связи. Ты живешь как бы отдельно от них, они от тебя отчуждены.

Простодушные, ничуть не понаторевшие в философских вопросах крестьяне из «Трагической охоты» были прямыми деятелями истории и сами это знали. Рокко и его братья оторваны не только от родной земли Лукании: они также против собственной воли (и в силу тех же социальных воздействий) оторваны от творимой истории. Им предоставлена «личная жизнь» — пожалуйста, а исторической жизни они лишены.

Есть дежурная укоризненная фраза: «картина замкнута в кругу психологических и нравственных проблем, в кругу семейных и любовных переживаний». Правда. Картина замкнута. Многим из тех, для кого очевидна эта замкнутость, кажутся странными утверждения Висконти, который говорил, что в «Рокко» его интересовал прежде всего социологический анализ, что он шел от положений Антонио Грамши. Конечно, из затруднения мысли можно выйти самым простым способом — можно сказать: мало ли, чем художник вдохновлялся, чего он хотел,— на экране же представлено нечто отличное от его намерений.

Но Висконти меньше всего похож на художника, творящего по наитию, как бог положит на душу. Все, что угодно, можно сказать о нем, но он всегда делает то, что имеет в виду сделать, по ходу работы только уточняя собственную мысль. Если он говорит, что в «Рокко» он был занят социологическим анализом, можно ему поверить.

Он анализирует природу замкнутости, отъединенность частной жизни от жизни исторической. Перед ним очень сложный мир. Прямые связи в нем перерезаны. Причинность изменена; кажется, что она вовсе разрушена, иногда это в самом деле так.

Висконти не воспроизводит сложность и смятенность мира непосредственно в образности своего фильма, как это делал, например, Феллини, с его барочными вихрями, с расплескивающейся композицией кадра, с бурным движением, устремленным к центру, который вынесен куда-то вне экрана. Наоборот, изобразительная лексика «Рокко и его братьев» отличается замедленностью и важностью. Особую роль играют удивительные висконтиевские натюрморты: темная бутылка и лук на заснеженном подоконнике, связка чеснока на отсыревшей стене, обливной глиняный кувшин, поставленный рядом с блюдом с фасолью или нейлоновые чулки, прозрачно темнеющие на веревке в комнате Нади. Неореализм любил случайные вещи в объективе кинокамеры, ценил красноречие бытовых подробностей, но здесь совсем иное. Здесь не просто подробности быта — в этом качестве они невыразительны. В натюрмортах Висконти — сезанновское построение плоти предметов, тяжесть постоянства.

Оператор Ротунно в предыдущем фильме Висконти, в «Белых ночах» по Достоевскому, создал странный, трепещущий, призрачный город в туманах. Фильм от начала до конца снимался в павильоне, декорации тут откровенны. Это поддерживает впечатление миражности пейзажа, впечатление измышленности и нереальности существования. В «Рокко» то же ощущение запутанности, призрачности и неверности существования, но это ощущение тем резче, чем реальней снят настоящий Милан — при полном свете, в белой сухой строительной пыли.

Все как будто реально и понятно: предметы, пейзаж, самый сюжет. В разгар диспутов о распаде фабулы, о дедраматизации автор «Рокко и его братьев» с достаточной долей дерзости берет сюжет самый что ни на есть до вульгарности традицион-

ный. Избитый. Ставший достоянием мелодрамы. (В одной из новых работ, посвященных Висконти, есть одно чрезвычайно существенное наблюдение. У Висконти вообще есть склонность к использованию классически-банальных сюжетных узлов. Стилизация мелодрамы, стилизация оперности возникает и в «Самой красивой», где сладчайший Доницетти сопутствует всему действию, и в «Страсти»: не случайно фильм открывается сценами в зрительном зале, звуками «большой оперы». Мотив театрального представления оказывается неожиданно значим в «Белых ночах», и сам Жилец, сыгранный Жаном Маре, становится фигурой стилизованно-роковой, настойчиво-театральной.)

Внутренний ток, возникающий в фильмах Висконти, во многом связан с «разницей напряжения на концах цепи», с противостоянием сюжета и эстетики, грубости мелодрамы — и режиссерской утонченности, общедоступной дешевизны фабулы — и изысканности зрительного ряда.

В связи с сюжетом фильма часто вспоминают Достоевского. Вспоминать можно, но это мало что объясняет. Два брата (родные или побратимы), любящие одну женщину,— это бродячий мотив. Другие же сюжетные аналогии просто отпадают: князь Мышкин не уговаривал Настасью Филипповну жить с Рогожиным (как раз наоборот), в Наде нет надрыва и унижения паче гордости, желания доказать всем, что она «рогожинская» (опять же как раз наоборот), пожилой зубной врач, к которому Надя бегала с двенадцати лет, не брал на себя функций артистичного растлителя Тоцкого... В поспешном уподоблении «Рокко и его братьев» «Идиоту» сказывается привычка приравнивать или пробовать приравнять все незнакомое знакомому.

Главное, в героях Висконти вовсе нет внутренней спутанности, клокотания героев Достоевского или болезненной ясности Мышкина. Это персонажи, в общем, довольно простые, Симоне и вовсе элементарен.

Так вот. Ясность и даже банальность сюжета. Полная реальность пейзажа. Устойчивая материальность натюрмортов. Неосложненность портретов. И вот все эти «ясности» в соединении оставляют впечатление разобщенного, сбитого с толку, страдальческого и невнятного мира.

Нормальный человек в современных нормальных условиях. Именно такое соединение оказывается конфликтным, взрывчатым. Но взрыв происходит только внутри замкнутого круга, ранит или убивает одного-двух. Очень может быть, что где-то рядом, в соседнем «замкнутом круге», тоже происходит несчастье, но круги звуконепроницаемы, ничего не слышно. В фильме вновь и вновь возникает зал без окон, где идут тренировки: группы боксирующих расположены как бы «фугато» — движения, только что выполненные одной парой, тотчас начинает повторять вторая, с тем, чтобы через секунду их же сделала третья... Образ удара, схватки неожиданно налагается на образ монотонности, механичности, заведенности... Монтаж тоже строится на пластической фуге: мы видим, как наклоняется Винченцо к опустившему голову, теряющему силы Рокко, а в следующем кадре точно таким движением склоняется к опустившей голову Наде сам Рокко — во время их отчаянного объяснения на одной из площадок наверху Миланского собора, среди колкой готики, под безразлично-любопытными взглядами туристов.

В фильме довольно многочисленны «массовые сцены»: толпа вокруг ринга; толпа, дерущаяся после матча; битком набитые кабаки; гуляющие около отеля; экскурсанты на крыше собора... Бокс как занятие героев выбран Висконти очень обдуманно: важна не только жестокость схватки один на один с совершенно незнакомым, по чьей-то воле выбранным противником, но и то, что твоя драма — зрелище для других. Толпа в фильме Висконти активна, даже очень, но это яростный ажиотаж посторонних зрителей.

Когда Симоне на пустыре опрокидывает Надю на сырую землю, у насилия тоже есть зрители.

Рокко выламывают, выкручивают назад руки. Это страшные кадры. Рокко вынуждают глядеть. Человека делают зрителем того, на что смотреть нельзя. Насильно делают зрителем.

Когда Симоне в конце картины убивает Надю, это происходит поздно вечером и на берегу никого нет. Идет параллельный монтаж: орет толпа, окружающая ринг. Монтаж создает острое «перенесение»: убийство как бы получает публику, оголтело заинтересованную, оголтело безразличную.

Ринг расшифровывается в «Рокко и его братьях» по буквальному смыслу слова: круг, кольцо. Драка внутри кольца. С кровью, с полной отдачей, но лишенная сколько-нибудь реального смысла, драка ни из-за чего.

Социолог обнаруживает замкнутость частной жизни рядового человека и осмысливает угрозу такой замкнутости. Социолог обнаруживает органическую усложненность буржуазного мира. Художник меняет средства выразительности: прежними этот потерявший простоту мир нельзя было бы изобразить. Бывает пора, когда искусство не может не быть сложным. Именно такую пору переживает сейчас итальянское (и не только итальянское) кино. Конечно, там продолжают делать приятные и удобопонятные картины, их даже можно принять за картины, сделанные в доброй традиции неореализма. Но это не то. Анализа жизни тут не приходится искать. Анализ жизни для современного западного художника — это сегодня непросто.

Маяковский вышел на экраны

Три года назад мы предоставили слово на страницах журнала (1959, № 6) читателям, требовавшим экранизации произведений Владимира Маяковского.

Теперь Маяковский начинает экранную жизнь. Правда, и в прошлом делались опыты кинематографического прочтения некоторых произведений Маяковского, но их было слишком мало. Один из новых опытов — фильм Сергея Юткевича и Анатолия Карановича «Баня».

Печатаем статью Александра Марьямова о «Бане», а также рецензию И. Ковалевской на фильм «Летающий пролетарий» и предлагаем читателям принять участие в обсуждении этих картин.

А. МАРЬЯМОВ

После «Бани»

Прежде чем посмотреть спектакль эстрадной студии МГУ «Прислушайтесь — время!», я слышал много рассказов о нем и много оживленных споров. Попасть на этот спектакль мне удалось лишь в тот вечер, когда студийцы закрывали сезон; небольшой университетский театрик на улице Герцена был полон, а после спектакля началось обсуждение. Оно продолжалось вдвое дольше, чем самый спектакль. Это было, совершенно понятно. Спектакль был задиристый, в его коротких сценках ощущалось стремление ответить на многие пытливые студенческие вопросы. Во многом сказывались настойчивые поиски острой современной формы. Ребята добивались лаконизма, прибегали к выразительной пантомиме; порой шли к плакату, порой пробуждали мысль своего зрителя ассоциативным подтекстом.

Там была, например, такая сцена. Хорошему, скромному пареньку друзья начали втолковывать, будто он совершил нечто достопримечательное. Сперва паренек застенчиво отнекивался. Его принялись качать. Он сопротивлялся. Но вдруг оказалось, что паренек входит во вкус. Он взлетел кверху смущенным и растерянным, а когда через секунду вернулся на руки приятелей, — в нем уже пробудилось честолюбие и внезапные почести показались ему не только приятными, но и вполне заслуженными. Он даже стал командовать, как именно следует его качать («Повыше, повыше!»); он принялся покрикивать на друзей, и в голосе его появились чванливость и превосходство. И когда товарищи, разбежавшись вдруг в стороны, уронили его во внезапную пустоту, — паренек ощутил не только боль от ушиба, но и испытал незаслуженную, как ему теперь показалось, и несправедливую обиду. Он успел привыкнуть к мысли, что он лучше других, что почести положены ему и он вправе давать указания, как надлежит их ему оказывать.

Или еще одна сцена. Парень и девушка уныло перебрасываются воздушным шариком, который даже не умеет летать. Скучно. А другого занятия нет. Но три бодрячка-«активиста» с возмущением встречают жалобу на скуку. Кому скучно? Как может быть скучно? А «мероприятия»? И на мероприятиях скучно. «А собрания»? И на собраниях скучно. «Ну, знаете...» Бодрячки разговаривают готовыми, отлитыми словечками-штампами. Для всего существуют у них заготовленные ярлычки. Парень с девушкой несмело заговаривают о том, что хорошо бы встретиться, например, с поэтами, послушать стихи, поспорить. Но — спор без регламента, без заранее приготовленных формул? Нет, это не годится. Так отвергаются все несмелые, по необычно новые предложения. И остается перебрасывать друг другу все тот же надоевший, нелетающий шарик...

Среди коротких пантомим, которым дано название «Басни-цветасни», есть одна — под заглавием «Принципиальность». Выбегают на сцену юноши и девушки со щитками в руках. Затем, резвясь и играя, выбегает еще один юноша. Тоже со щитком. Но вдруг ему становится не по себе. Он замечает, что у всех-то щитки серые, а у него одного — оранжевый. Он торопливо переворачивает свой щиток. Теперь и у него серый. Только небольшая оранжевая заплатка еще виднеется на этом сером фоне. Смущаясь и кроясь от всех, он срывает и эту заплатку. Но, сорвавши, прячет за пазуху. Вот какова, оказывается, его принципиальность...

Рано захлестывающее мещанство, бескрылый практицизм, страсть к накоплению, подчинение всей своей жизни приобретательству, жестокая власть короткого слова «мое» — этим темам посвя-

щено несколько сцен программы, юношески страстных, безапелляционно непримиримых, острых по форме. Романтическая чистота, готовность отправиться в самый дальний путь, бескорыстная страсть к созиданию — вот то, что студийцы отстаивают от мещанства и бескрылого практицизма.

И — концовка спектакля. На дороге лежит горящее сердце. Кто подберет его, чтобы пройти с ним свой путь? И снова мы видим холодного практика, проходящего мимо («ненужная безделка»), мещанина, который видит в сердце, пылающем на дороге, лишь раздражающий непорядок («надо отнести эту штуку в сторону, чтобы никто об нее не споткнулся»), равнодушного, который проходит мимо, просто-напросто не умея заметить горящее сердце.

Участники обсуждения много и горячо хвалили спектакль. Но было и двое ораторов, которые очень его ругали. И вот что примечательно: оба они говорили не от собственного своего лица, но от лица всего студенчества, всей молодежи. Студенчество, молодежь — сидели в зале, всем поведением своим показывая, что они приняли эту программу и одобряют ее, а оппоненты тут же, со сцены, уверяли, будто молодежь эту программу принять не может, студенты ее смотреть не станут...

Этот спор припомнился мне несколько дней спустя — после просмотра широкоэкранного кукольного фильма «Баня», поставленного по пьесе Владимира Маяковского режиссерами Сергеем Юткевичем и Анатолием Карановичем.

Тут тоже возникло много споров.

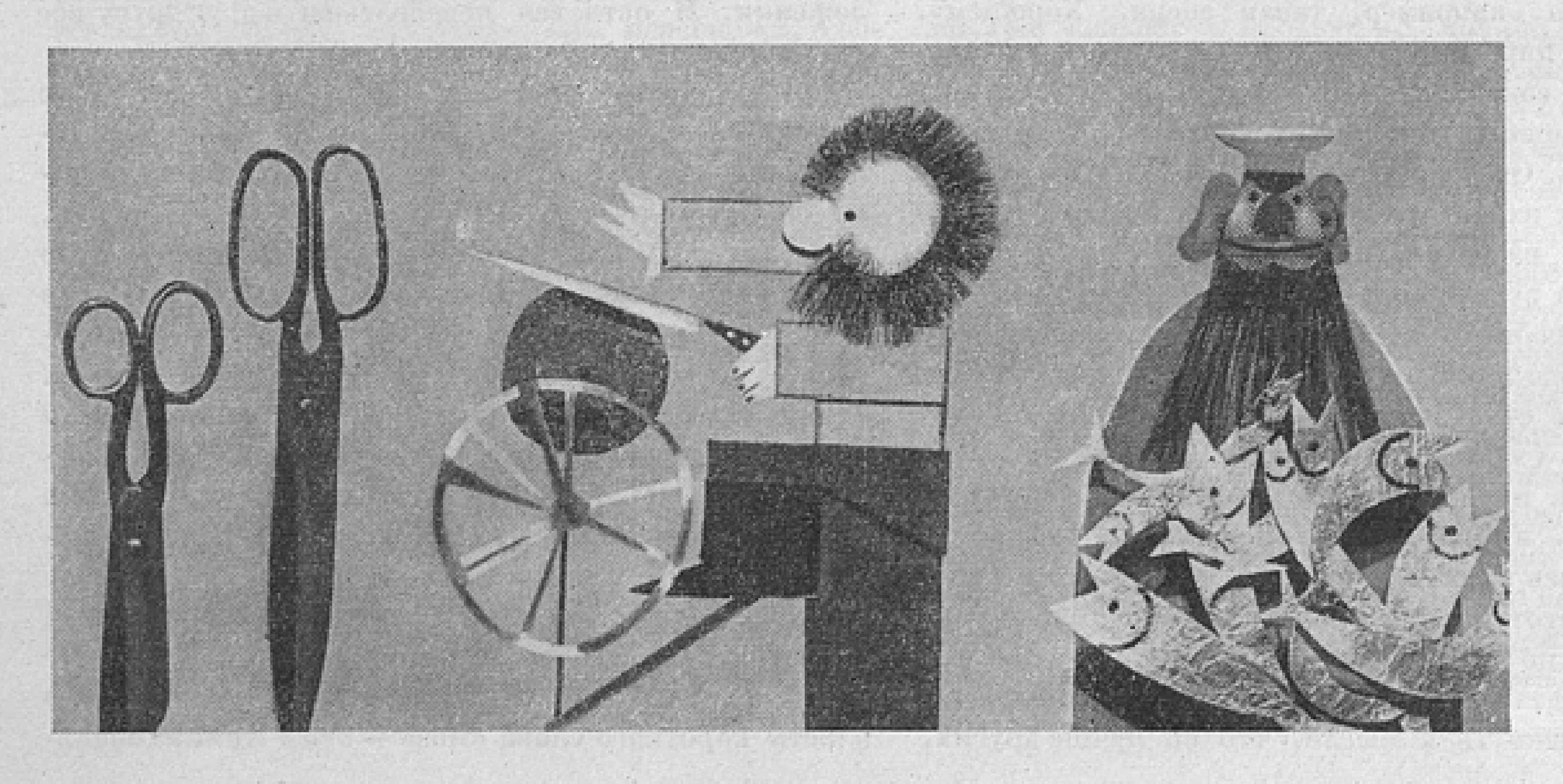
И самыми распространенными были аргументы не от лица спорщиков, но убежденные и веские утверждения, будто это «не понравилось бы Маяковскому».

Такой аргумент опровергнуть труднее: на студенческом диспуте молодежь присутствовала, а на просмотре «Бани» Маяковского не было...

Но студенческая эстрадная программа вспомнилась при этих спорах не только из-за сходства аргументации противников, а еще и потому, что защитники ее охотнее и чаще всего вспоминали именно Маяковского, как поэта, наиболее близкого духу этой программы и направлению поиска ее авторов, постановщиков и участников. А поиски молодежи в спектакле «Прислушайтесь — время!» оказались, в свою очередь, весьма родственными поискам кинематографистов, поставивших по пьесе «Баня» свой кукольный фильм.

«Маяковский — сегодня». Как следует понимать эту часто произносимую формулу бессмертия поэта? Такой вопрос не однажды возникал в поэтических дискуссиях последнего пятнадцатилетия, хотя единственно верный ответ на него кажется элементарно простым и ясным. Вечно живой дух наступательной поэзии, неукротимо вмешивающейся в жизнь,— разве это не есть «Маяковский — сегодня»? Но всякий раз находились догматики, не удовлетворяющиеся этим ответом. Они настаивали на том, что продолжать Маяковского можно, лишь копируя его образный строй и прибегая во что бы то ни стало к строке-«лесенке». Между тем Маяковский — это не подражание, а непременное открытие нового, не высушенные мощи, а непрерывное утверждение жиз-

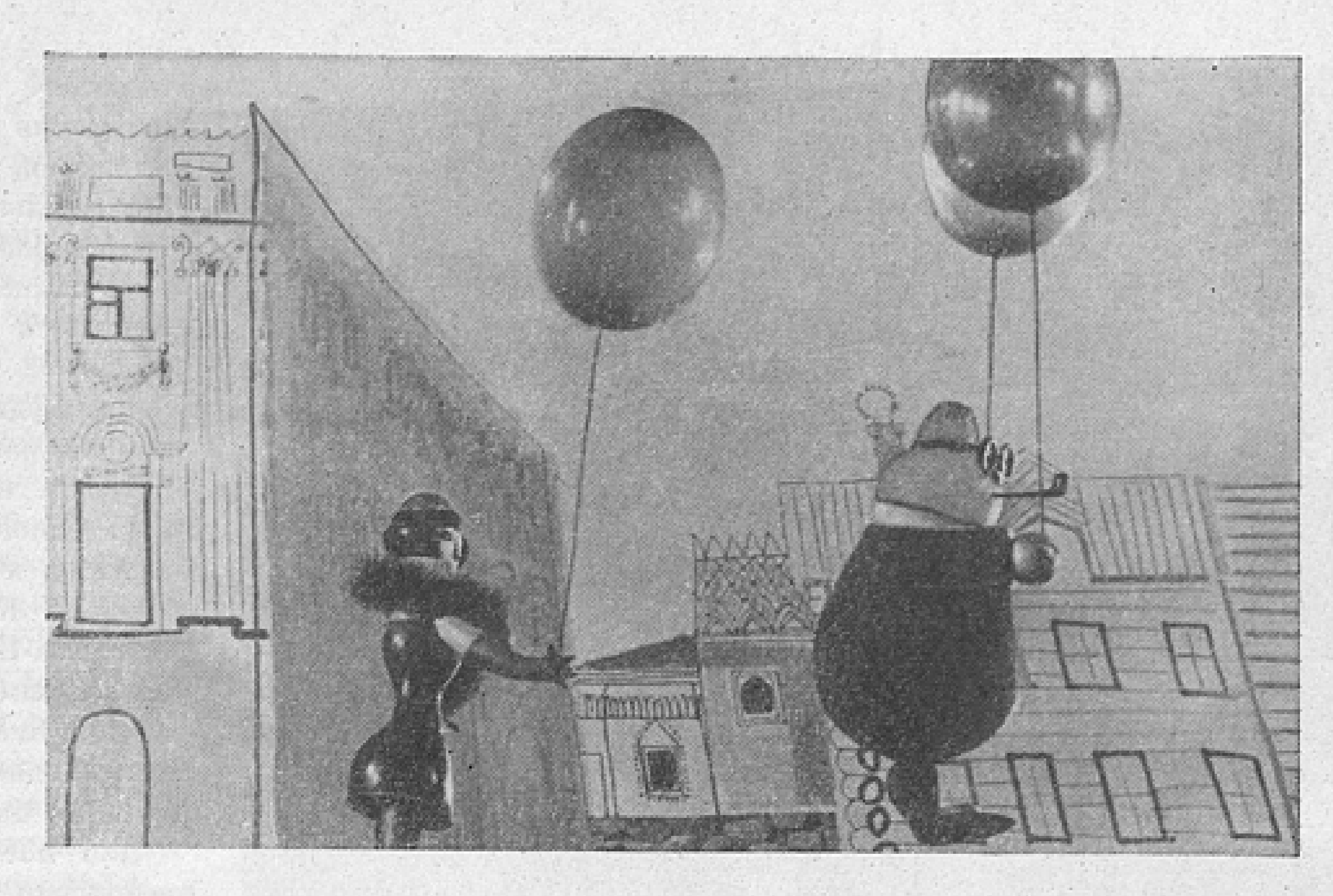
«Баня»



ни, не канон, а гибкое разнообразие, не оглядка во вчерашний день, а постоянное стремление в завтра.

Он никогда не смотрел на написанное им, как на канон, и в 1921 году говорил о «Мистерии-буфф», что она «в зависимости от новых нарастающих обстоятельств будет переделываться. Когда я умру, она будет переделываться другими и, может быть, от этого станет еще лучше».

На одном из диспутов в Доме печати он назвал театр «веселой политической ареной», а читая «Баню» на заседании Художественно-политического совета в театре имени Вс. Мейерхольда, определил одну из своих задач словами: «Я люблю сказать до конца, кто сволочь».



«Б а н я»

И, наконец, на диспуте о путях и политике Совкино, он говорил о себе как о киносценаристе:

«Мне наплевать на то, что я поэт. Я не поэт, а прежде всего поставивший свое перо в услужение, заметьте, в услужение, сегодняшнему часу, настоящей действительности и проводнику ее — Советскому правительству и партии».

Это и есть дух Маяковского, то, что непременно присутствует в «Маяковском — сегодня».

Поэтому зрители-студенты разглядели живого, сегодняшнего Маяковского в программе своей студии, и потому же унылые догматики, пытающиеся упрятать всего Маяковского в консервную банку, едва фильм «Баня» был показан на первых просмотрах и еще не дошел до зрителя, поспешили заявить: «Это — не Маяковский».

Фильм «Баня» менее всего может быть причислен к жанру экранизированных спектаклей.

И ему совершенно чужды какие бы то ни было реставраторские усилия, восстановление старых театральных находок, воскрешение того, что тридцать два года назад было новаторством. Впрочем, от такого реставраторства С. Юткевич отказался уже и тогда, когда вместе с В. Плучеком ставил «Баню» в Театре сатиры.

Фильм, поставленный на студии «Союзмультфильм», и по музыке (композитор Родион Щедрин), и по живописным средствам (художник Феликс Збарский), и по самому ритму своему — подчеркнуто современен. Весь строй фильма принадлежит шестидесятым, а не двадцатым годам нашего века, если не считать использования нескольких графических приемов, заставляющих вспомнить рисунки самого Маяковского в «Окнах РОСТА», некоторые плакаты того же времени и изображения строек на полотнах раннего Дейнеки. Но эти приемы служат лишь необходимой приметой времени — так же, как чрезвычайно острые изображения старой Москвы, так же, как перенесенный в «Баню» из «Клопа» уличный нэповский торг («бюстгальтеры на меху» и «Крейцерова соната», продаваемая, как «сто пять веселых анекдотов бывшего графа Льва Толстого»). Остальное сделано в фильме при помощи средств, которые выработаны искусством в течение последних десятилетий.

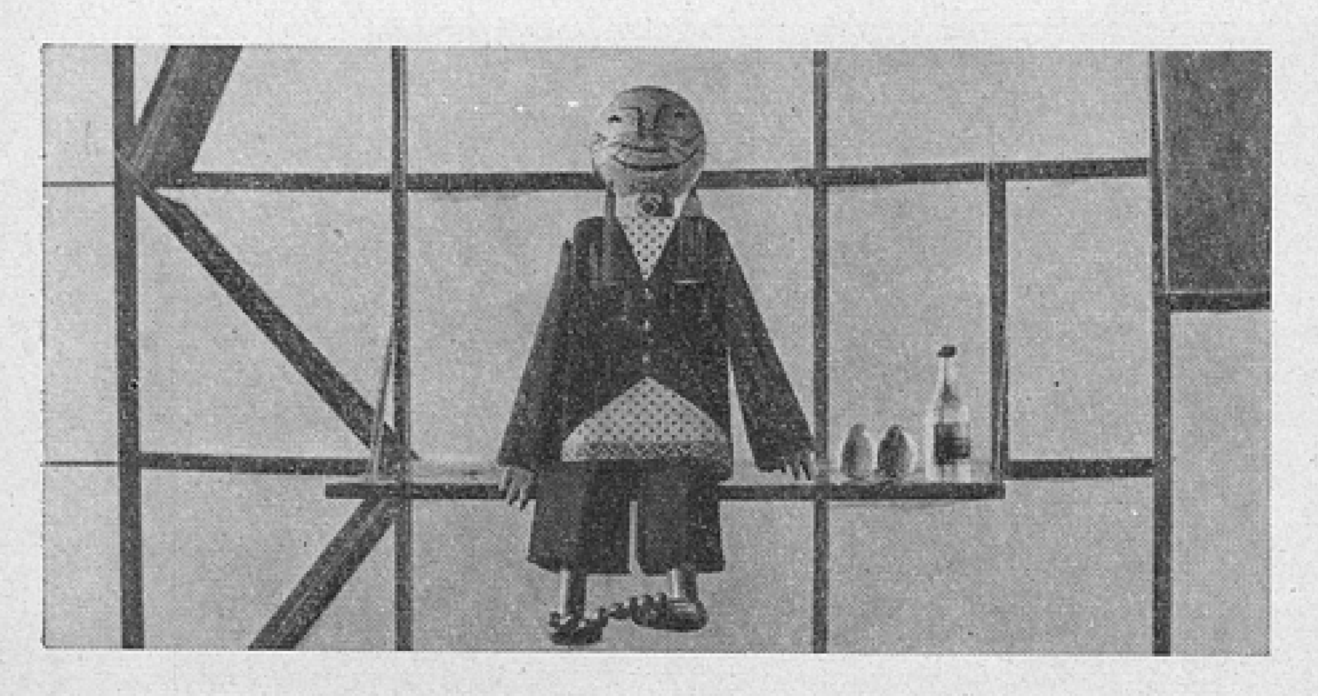
Закономерна ли такая «модернизация»?

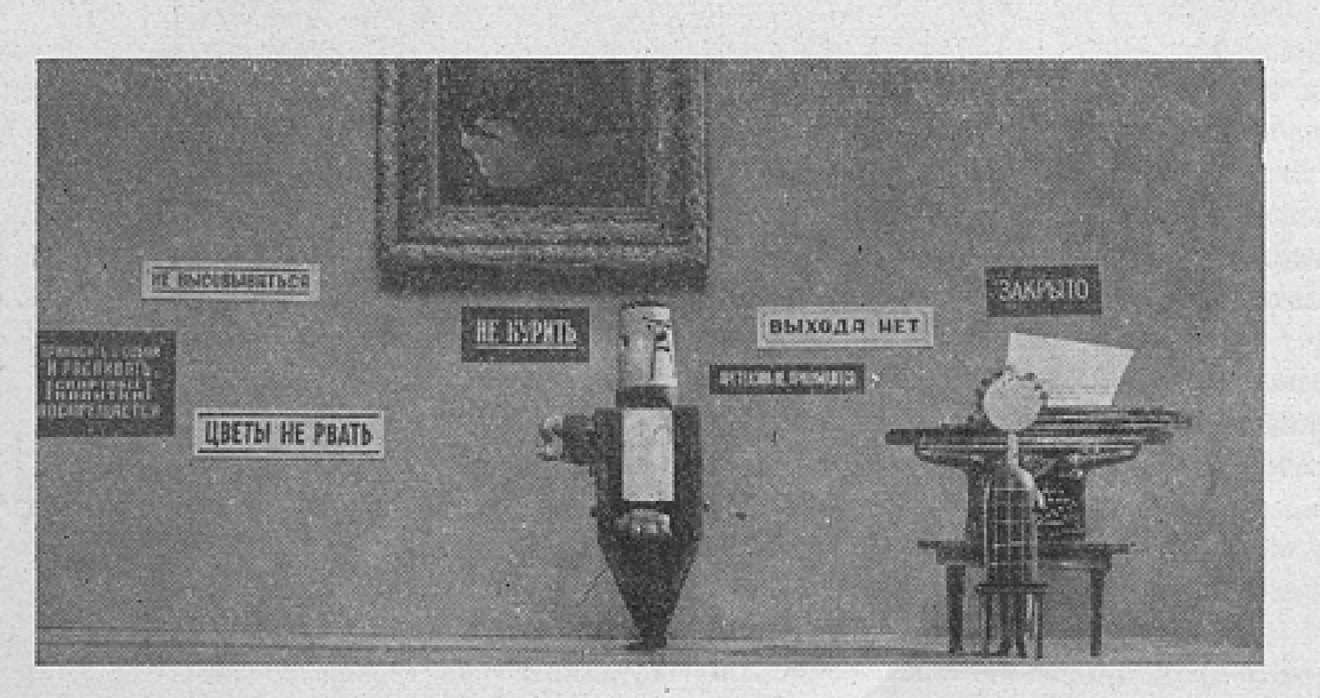
На мой взгляд, не только закономерна, но и единственно возможна. Противоестественно было бы слепое следование старым канонам, противоречащих именно духу Маяковского.

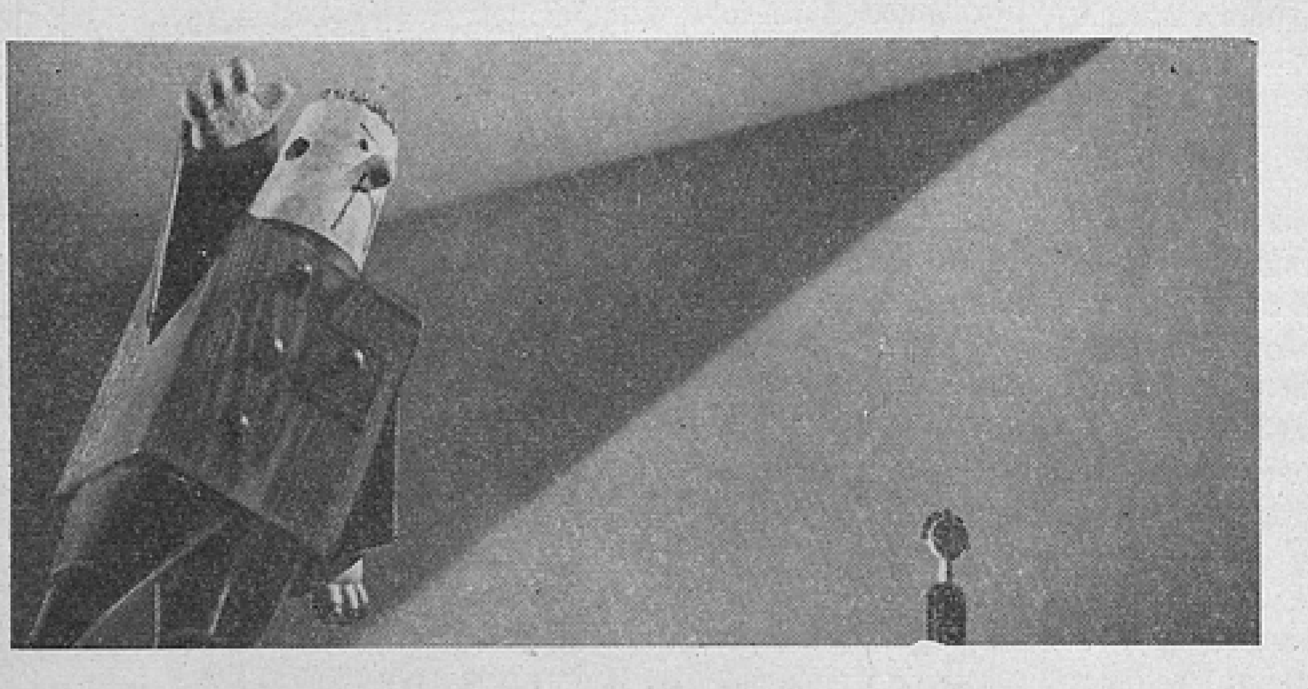
Фильму предшествует, как эпиграф, один из лозунгов, приготовленных Маяковским для «фронтонов ярусов» театрального зала:

Каждого бюрократа
выпарь
и прочисть —
и веник рабочего
и
художества кисть.

Эпиграф наиболее точно определяет направление главного удара фильма. И в этом фильм вполне сов-







«Б а н я»

падает с пьесой. Но средства для нанесения такого удара нередко оказываются в кукольном фильме даже более сильными, чем те, какими мог бы располагать театр. И надо ли винить режиссера, что он эти средства стремится использовать как можно шире?

Разве удалось бы, например, живому театральному актеру сделаться похожим на ящик от кабинетного письменного стола, который вдруг ожил да и пошел на своих ногах-тумбах? Конечно, не удалось бы. А кукла-Победоносиков, сделанная по эскизам Феликса Збарского, выглядит именно так, и это сходство превосходно заостряет образ, созданный Маяковским.

Или нос господина Понт Кича, непомерно удлиняющийся, едва в воздухе запахнет каким-либо техническим секретом. Такой нос может быть только у куклы. А как превосходно объясняет он внезапную щедрость заморского гостя, делающего Чудакову и Велосипедкину предложение на «чисто английском» языке: «Дуй Иван. Червонцли?»

И, наконец, Фосфорическая женщина будущего. Она еще никогда не удавалась ни одному театру, оказываясь буднично приземленной и обидно обыкновенной. А на экране ожили превосходные крылатые головы, которыми Пикассо иллюстрировал стихи Элюара, и оказалось, что этот вдохновенный образ великолепно совпал с поэтикой Маяковского, явившись одной из самых точных режиссерских находок этого фильма.

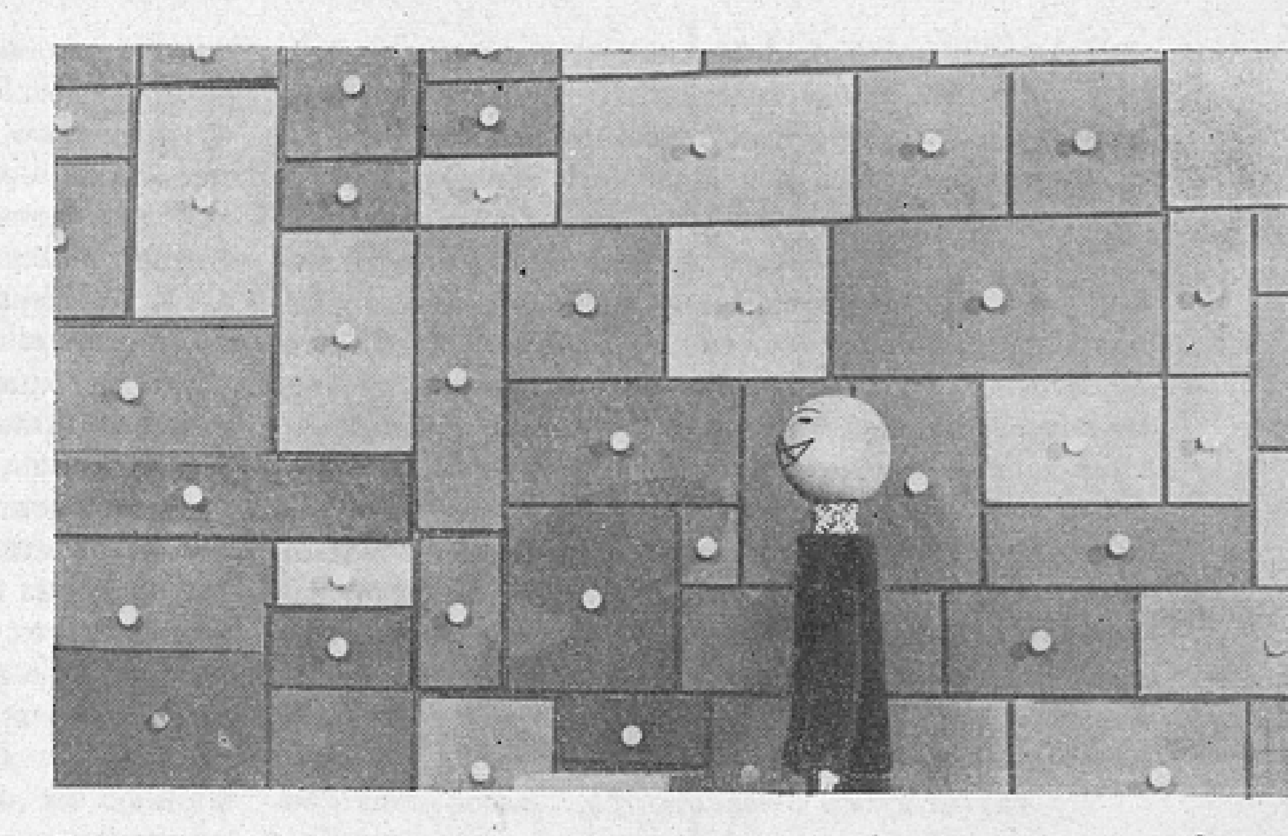
Динамическая живопись, стремительная игра движущихся красок и форм часто поражают в этом фильме своим удивительным напряженно-ускоренным ритмом и полным слиянием с талантливой, такой же стремительной и современной музыкой. Но эта динамичность никогда не становится формальной самоцелью. То она помогает изобразить проезд мистера Понт Кича по старой Москве, то иллюстрирует путешествие чудаковского проекта по хитроумным бюрократическим лабиринтам, то за-

ставляет ощутить чудо появления «делегата 2030 года».

Оппоненты говорят о формальной холодности фильма.

Но когда на широком экране появилась длинная лестница, по которой сперва вверх, а потом вниз стремительно понеслись словно отштампованные фигурки, символизируя бессмыслицу бюрократической суетни, или когда заряженная в гигантскую машину бумажка умчалась по бесчисленным инстанциям, чтобы вернуться с десятками подписей и короткой резолюцией «отказать»,—это порадовало более всего именно тем, что поиски формы были здесь отнюдь не холодны, но подчинены страстному обличению.

Все это сродни Маяковскому, совпадает с его поэтическим строем, а не спорит с ним.



«Баня»

Говорят также о схематических положительных персонажах фильма, и прежде всего о Чудакове и Велосипедкине. Но то же самое говорилось и во всех без исключения рецензиях на прижизненные театральные постановки пьесы, и Маяковский соглашался с упреками, принимая грех на себя. Что же до внешнего облика обоих названных персонажей, то в фильме явственно угадываются наброски, рисованные самим автором.

Зато все отрицательные фигуры, от Главначпупса и его секретаря до художника Бельведонского и мистера Понт Кича, сделаны остро и с той изобретательностью, которая придает гротеску убийственную обличительную силу.

И как остро начинает работать в том же гротескном плане чисто кинематографический прием, когда для широкого экрана «растягиваются» планы старых обычных съемок, изображающих мюзик-holльные танцы в сцене «Сделайте нам красиво». Впрочем, тот же прием может «работать» и драматически, когда в кадре военной хроники режиссер так же растягивает изображение летящего фашистского бомбардировщика.

Умных и точных приемов здесь много, и менее всего в связи с их использованием можно говорить о холодности постановщиков и их «формализме».

Однако есть еще два вопроса, которые неизменно возникают во всех слышанных спорах о фильме и на которых защитники его чаще всего сходятся со своими оппонентами.

Первый: не падает ли к концу напряжение, не становится ли фильм скучнее с того времени, как машина Чудакова отправляется в свой полет через столетие?

И второй: можно ли считать кинематографическую «Баню» достаточно полной экранизацией пьесы Владимира Маяковского?

Фильм дает основания для обоих этих вопросов.

Да, напряжение действительно падает к концу его, и причину этого, на мой взгляд, следует искать в том, что не очень точно и в чрезмерном изобилии отобраны кадры кинохроники, изображающие полет через первое тридцатилетие, прожитое нами со времени создания «Бани». Здесь есть несомненная затянутость. То, что должно быть лишь знаком десятилетия, становится чуть ли не самостоятельным повествованием, которое подробностью своей спорит со стилем всего фильма, так же как спорит с ним стиль включенного в эти же планы одного из широкоизвестных современных плакатов или архитектура некоторых показанных на экране зданий эпохи «строительных излишеств».

Наряду с такой затянутостью оказались выброшенными из фильма те эпизоды, которые создавали к финалу драматическое напряжение (история Поли).

Говоря об этих сокращениях, мы подходим и к ответу на второй вопрос. Фильм построен так, словно авторы его предполагают непременное знакомство каждого зрителя с пьесой и способность всего зала мысленно восстановить сюжетные связи, оставшиеся неперенесенными на экран.

Слово Маяковского (текст читают Аркадий и Екатерина Райкины) подверглось наибольшим сокращениям, не всегда объяснимым.

Почему, например, полностью оставлен не самый необходимый, как мне кажется, разговор Бельведонского о стилях мебели, а роль Поли, весьма существенная, оказалась почти начисто вымаранной?

Замысел постановщиков, по которому все тексты читаются двумя актерами, кажется оправданным. Многие кукольные и рисованные фильмы давно уже подтвердили невозможность найти соответствие между живым голосом, старающимся «исполнить роль», и гротескным персонажем, движущимся на экране. Но в данном случае чтецы тоже не отказались от соблазна «исполнить роль» каждой куклы, и то же несоответствие снова сказалось с полной силой. Оно становится особенно разительным, когда на экране появляется живой Райкин, резко контрастирующий со всеми персонажами фильма. Может быть, следовало более решительно пойти по пути «укрощения» актерской индивидуальности — сугубо д и к т о р с к о г о прочтения всех ролей пьесы.

Это просчеты фильма.

Но дух «Бани» присутствует в нем.

«Художества кисть» яростно — по-маяковски — выпаривает и прочищает каждого бюрократа.

Это достоинство фильма.

И талантливые, яркие, новаторские поиски, которые дают пищу для ожесточенных споров и вместе с тем приносят немало бесспорных находок — тоже его достоинство. И немалое.

А вывод из всего этого, вероятно, один:
посмотрите «Баню» и сами включайтесь в спор.

И. КОВАЛЕВСКАЯ

Путешествие в будущее

Фантазия органически близка мультипликационной кинематографии, специфика которой выдерживает любую степень условности и фантастичности изображаемого.

Поэтому, когда персонажи будущего предстают перед нами в виде легких, изящных бумажных кукол, то мы охотно принимаем таких героев и радуемся изобретательности и выдумке создателей фильма, сумевших так неожиданно и современно прочесть произведение В. Маяковского.

Было бы не совсем точным назвать фильм «Летающий пролетарий» * экранизацией одноименного стихотворения В. Маяковского. Если выражаться языком художественного кинематографа, то фильм скорее сделан «по мотивам» произведения.

На экране сам В. Маяковский. Привычным жестом разворачивает поэт сегодняшнюю газету и всматривается в оживающие фотографии.

Со времени создания В. Маяковским «Летающего пролетария» прошло около сорока лет. Многое изменилось в мире за эти годы.

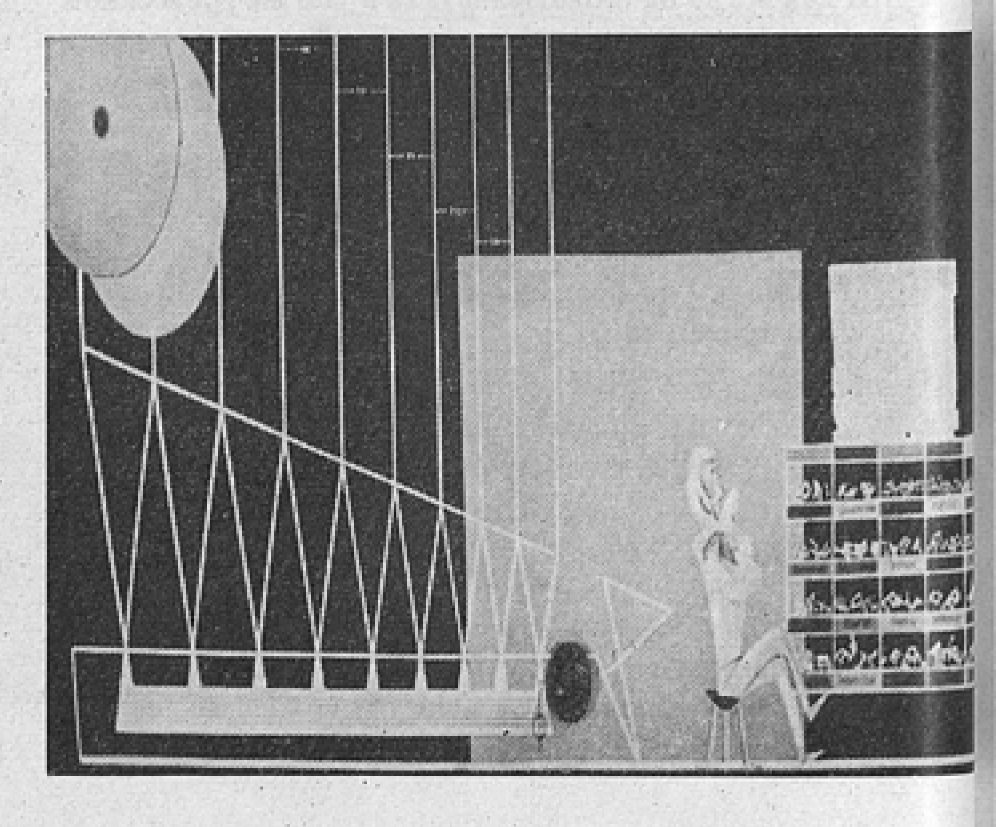
Описание грядущей войны в стихотворении заставило бы нас сейчас только улыбнуться, так как каждый достаточно ясно представляет себе ужасы атомной войны.

Поэтому создатели фильма обратились к документальной кинематографии, органично включив в фильм кадры с изображением американских военных ракет и губительных последствий их применения.

Взрыв ракеты... В ужасе закрывает лицо В. Маяковский. Нет! Этого не должно быть! Поэт верит в волю и мужество людей, верит, что они сумеют сохранить мир на всей земле.

...Интонация фильма меняется — гневный обличающий публицист уступает место поэту-мечтателю, немножко завидующему своим потомкам, но в то же

«Л е т а ю щ и й п р о л е т а р и й»



* Сценарий А. Галича. Режиссеры И. Боярский, И. Иванов-Вано. Художник-постановщик В. Курчевский. Оператор Т. Бунимович. Композитор Р. Бунин. Звукооператор Б. Фильчиков. «Союзмультфильм», 1962.

время имеющему право говорить о будущем не только с пафосом, но и с юмором.

Мечта-шутка поэта воплощается в яркую своеобразную форму. Обычный экран сменяется широким. Перед зрителем разворачивается панорама города будущего. Контуры зданий, пролеты мостов слегка намечены четкими, тонкими линиями. Фантазия и реальность сливаются воедино: в этих чертежах-схемах они — фон фильма. На этом плоском, лаконичном фоне бумажная кукла приобретает объемность и выразительность.

Сама фактура материала позволила сделать кукол легкими и целиком оправдала движения «летающих» персонажей.

Художник и режиссеры сумели найти ту точную степень условности, при которой полет в воздухе бумажной куклы кажется естественным и закономерным.

Показать на экране все то, о чем говорит поэт в своем стихотворении, было бы трудно, но приметы жизни «гражданина XXX века» в фильмы видны.

С нами его роднит труд, который в будущем станет не только легким, но и красивым, дающим простор созидательному творчеству.

В. Маяковскому четырехчасовой рабочий день, проведенный героем фильма за пультом управления, казался далекой мечтой, а для нас завод, на котором человек мановением руки управляет автоматическими потоками,— жизненная реальность. Такие черты будущего мы уже теперь встречаем в жизни.

Поэту, первым читателям стихов об управлении искусственными тучами, наверное, казалось, что это лишь остроумная литературная гипербола, а сегодняшний зритель вполне допускает существование на экране персонажа, управляющего дождями.

... Но вот рабочий день кончен, и «граждане будущего» грациозно выпархивают из зданий заводов и фабрик, разлетаясь по институтам.

Оказывается, и для них учеба будет такой же обязательной и необходимой. Учатся все — от школьника до рабочего и поэта.

Поэт как будто заранее подумал о возможности экранизации своего произведения, дав повод для создания забавных, смешных и трогательных ситуаций в фильме.

Авторы-мультипликаторы плодотворно и остроумно использовали эту возможность.

Показывая «гражданина будущего» в труде и учебе, создатели фильма не забывают и об интимных чувствах. Будут ли в будущем обществе любовь и ревность? Как будут развлекаться счастливые граждане Вселенной?

Фильм утверждает, что им не будут чужды вздохи при луне. Герой фильма, по-видимому, нежно любит свою миловидную грациозную подружку. Их прощание — один из лучших эпизодов фильма. Правда, возможны и такие казусы: протанцевав небесную кадриль с партнером в маске, девушка неожиданно обнаруживает, что ее любезным кавалером был механический робот... Но это всего лишь шутка.

Гаснут огни, засыпает город, чтобы завтра проснуться свежим и бодрым, готовым на новые трудовые подвиги.

Мы провели день в городе будущего. Вместе с героем проснулись рано утром, побывали на заводе, в институтской аудитории, в парке и вместе с ним вернулись домой.

Взяв на себя увлекательную задачу экранизации произведения В. Маяковского, авторы фильма (сценарист А. Галич, режиссеры И. Иванов-Вано и И. Боярский, художник В. Курчевский и другие) попытались прочесть «Летающего пролетария» по-сегодняшнему.

«Летающий пролетарий» — не первая попытка студии перенести на экран произведения В. Маяковского. До этого были сделаны фильмы «История Власа — лентяя и лоботряса», «Прочти и катай в Париж и Китай» и, наконец, полнометражный фильм «Баня».

«Летающий пролетарий» по темпераменту, изобразительному мастерству — одна из лучших работ молодого кукольного объединения.

В жизни советской и зарубежной мультипликации происходят сейчас интересные явления: возникают новые темы, идет творческий поиск новых средств выразительности. Мультипликация все дальше отходит от натурализма, от плоского подражания живой природе... Словом, в этой области киноискусства происходит заметное движение.

Поэтому мы решили один из разделов нашего журнала посвятить современной мультипликации, рассказать языком статей и фотографий о том, куда направляют свою творческую фантазию мультипликаторы разных стран.

С. АСЕНИН

Современные волшебники экрана

Как и в других областях нашего киноискусства, поиски новых путей и возможностей, естественно, связаны в мультипликации со стремлением глубже осознать ее художественную природу. К сожалению, в этом отношении наша критика и эстетика еще очень мало помогают художникам. А между тем это вопросы отнюдь не узкоакадемического интереса. Нельзя забывать о том, что на Западе есть художники и искусствоведы, видящие в искусстве мультипликации удобное прибежище для всевозможных модернистских изысков, эстетского стилизаторства и даже абстракционистского трюкачества. Фантасмагорию взбесившихся пятен и линий они считают «откровением» современного киноискусства, «последним словом» мультипликационного экрана. И, как обычно в таких случаях, все это прикрывается якобы новым пониманием художественного своеобразия мультипликации. Но, разумеется, такой «специфики» — быть в стороне от жизни и человека — не существует ни для какого вида искусства.

История мультипликационного кино во всех странах убедительно доказывает, что это искусство по всему своему художественному строю неразрывно связано с фольклором, с его средствами типизации, с его юмором и злостью, с ясным оптимистическим мировосприятием, с его мыслями и образами общенародного размаха и масштаба. Вобрав в себя выразительные возможности литературы, изобразительного искусства и зрелища, мультипликация включает в этот синтез художественные формы, которые не могут стать основой для произведений игрового кинематографа. И характерно, что она обретает себя как искусство, обращаясь прежде всего к разнообразным жанрам народного творчества: к легенде и басне, к сатирической, пародийной сценке кукольного представления, к героическому эпосу и сказке. «Масштабность» художественных обобщений, контрастность и гиперболизм характеристик, яркость и зажигательно-веселую зрелищность, лукавую язвительность аллегорического образа — все это мультипликация унаследовала от фольклора, во всем этом ясно видны особенности поэтического мышления народа.

Можно ли, понимая это, сомневаться, что мультипликация способна не только позабавить или преподать уроки дешевой дидактики, но и быть искусством больших обобщений, несущим острую актуальную мысль, заряд гражданского темперамента и мужества?

Смысл сегодняшних исканий советской мультипликации в том и состоит, что, отбрасывая обветшалые представления и нормы, мешавшие ее развитию, она смелее стала черпать темы и образы из нашей действительности и все решительнее обращается к большим, волнующим проблемам времени.

Но как совместить условность и злобу дня, сказочный вымысел и современность? Эти вопросы так или иначе всякий раз встают перед художником и режиссером, когда они приступают к работе над фильмом. Они не раз обсуждались мастерами мультипликации на страницах журнала и во время заседаний «круглого стола», организованных редакцией «Искусство кино».

Известно, что, создавая сказки, народ всегда умел вкладывать в их, казалось бы, условные, фантастические образы конкретное и острое жизненное содержание и делал это так, что эпоха со всеми ее противоречиями вставала как на ладони, а политические, моральные, эстетические позиции безымянных творцов были ясны читателю и слушателю, вырисовывались со всей определенностью. И тут-то как раз и нужны художнику вкус и такт, чтобы понять дух и суть народного творчества, развивать его, не искажая и не примитивизируя.

В нашей мультипликации немало примеров такого чуткого проникновения в мир народной фантазии. Как изобретательно воспользовались режиссер Л. Атаманов и сценарист М. Вольпин сказочной формой для того, чтобы затронуть в своем фильме «Ключ» животрепещущие вопросы воспитания. Фильм этот справедливо получил высокую оценку в рецензии С. Гинзбурга, опубликованной в «Искусстве кино» (1962, № 1), и нет необходимости подробно его анализировать. Важно только подчеркнуть, что как раз в интересном сочетании сказочных мотивов и современного содержания заключено художественное обаяние картины.

Сопоставление мира сказочного и реального — один из излюбленных и неизменно впечатляющих приемов мультипликации. Интересно использован этот прием в кукольном фильме «Конец Черной топи».

Прошло время, когда о мультипликации можно было говорить со снисходительной улыбкой, как о чем-то незначительном и второстепенном. Сегодня она выдвинута на передний край борьбы за нового человека и не имеет права замыкаться в тесном кругу отвлеченных, далеких от жизни тем и сюжетов. Поэтому вопросы жанрового разнообразия, всестороннего расширения тематики фильмов особенно важны и актуальны. Выбор темы и жанра, художественные достоинства сценария, умение глубоко и верно разработать сюжет — все это во многом определяет успех будущей картины.

Опыт наших художников убедительно говорит о том, что никаких пределов для самого активного вторжения мультипликационного кино в жизнь, разумеется, нет, все дело в художественном мастерстве, в понимании природы мультипликации, в умении для каждой творческой задачи найти наиболее верное решение. Не только современность в широком смысле, но и даже самая обычная газетная злободневность в целом ряде жанров ни в какой мере не противопоказаны мультипликации.

Возьмем, например, один из самых «оперативных» и боевых ее жанров — киноплакат. Как примитивно, плоско и вяло он обычно решается! После первой же минуты желание смотреть такой фильм безвозвратно пропадает. Но ведь киноплакат не обязательно безвкусная однодневка. Уже не первый год с успехом идет на экранах «Чудесница» — превосходный образец творческого решения этого жанра.

По-новому «заиграли» в последние годы на экране стихотворения Маяковского, написанные для детей. Режиссер А. Каранович в фильме-плакате «Прочти и катай в Париж и Китай» с помощью изобразительных средств мультипликации смело раздвинул рамки стихотворения. Словно под крылом набирающего высоту самолета развертывается перед нами красочный план Парижа. Вместе с поэтом мы совершаем увлекательное кругосветное путешествие. Поэтические метафоры Маяковского получили яркое воплощение в лаконичных, стремительных зарисовках и выразительных пластических фигурках персонажей. Конечно, не так-то просто в небольшом эпизоде создать обобщенный зрительный образ той или иной страны. И не все в этом смысле вполне удалось в фильме. Но сделан он с выдумкой, со вкусом, и остается только пожалеть, что верно найденный композиционный принцип не был использован более полно и развернуто.

Широкие возможности для сближения мультипликации с современностью открывает новый сатирический журнал «Фитиль». Однако мы еще редко видим на его «страницах» яркие киноплакаты, остроумные мультипликационные пародии и фельетоны, кинокарикатуры и эпиграммы.

Новые работы студии «Союзмультфильм» — кукольный фильм-памфлет «Заокеанский репортер» (сценарий Е. Аграновича, режиссер Г. Ломидзе) и фильм-пародия «Случай с художником» (сценарий Ю. Елисеева, режиссер Г. Козлов) — еще раз говорят о том, как многообразны могут быть формы и направления поисков актуальных тем и решений.

Памфлет — интереснейший, «дальнобойный» жанр мультипликационной сатиры. И фильм «Заокеанский репортер» беспощадно разоблачает продажность и лживость буржуазной прессы. Особенно выразителен образ прислуживающего газетному боссу робота, одновременно похожего и на современный усовершенствованный автомат и на злого духа из старинной сказки. Он как бы олицетворяет собой жестокую бесчеловечность империалистического «государственного механизма», мрачную машинерию «большого бизнеса».

Однако в фильме есть один существенный художественный просчет, ослабляющий силу его эмоционального воздействия. Это взаимодействие куклы с живым человеком — актером. Если это взаимодействие не очень точно оправдано, оно разрушает художественную правду образа, в которую вы успели поверить, законам которой вы успели подчиниться. Это очень верно подметил С. Образцов, говоря, что выигрывая в своей выразительности при сопоставлении с неживым предметом, кукла мертвеет рядом с живым человеком, все законы движения которого другие, теряет свою художественную убедительность и образную силу, превращается в вещь. Этого-то и не учли авторы фильма.

Художественный просчет такого же характера допущен и в широкоэкранном фильме «Баня» (режиссеры С. Юткевич, А. Каранович, художник Ф. Збарский), представляющем собой первый смелый, хотя и во многом противоречивый опыт решения большой и чрезвычайно сложной задачи — экранизации пьес Маяковского.

Эпизодическая фигура режиссера, ироничная по замыслу поэта, получила в фильме одностороннее положительное толкование. «Отредактированный» текст Маяковского, который произносит Аркадий Райкин, не дает материала для создания образа, диалог между куклами и режиссером потерял свою убедительность, метафорическая образность кукол разрушена, а искусственно созданный образ «новоявленного Гулливера» ничуть не стал от этого значительней. Не оправданный в данном случае ни по своему содержанию, ни стилистически, прием этот, по нашему мнению, дискредитирует интереснейшую идею синтетического кино — искусства, сочетающего в себе все доступные экрану формы выразительности, горячим поборником которого является С. Юткевич.

Как это ни парадоксально может быть, на первый взгляд, но то, что человека изображает кукла, помогает раскрыть и подчеркнуть в сатирическом персонаже его отрицательные черты с такой силой художественного обобщения, на которую не способен актер. Мультипликационная кукла — это ожившая на экране метафора, символическая гипербола, несущая ярко выраженную мысль, обобщенно острую характеристику. Недаром Маяковский подчеркивал, что действующие лица «Бани» не живые люди, а «ожившие тенденции». И это не следует упускать из виду. Сопоставление кукольного гротескового образа главначпупса Победоносикова, который сам напоминает бюрократический сейф — с его внушительных размеров столом, чернильным прибором, со всей вполне реальной обстановкой его кабинета,— это прием уничтожающей силы сатирического осмысления, вполне соответствующий духу и стилю Маяковского.

Или другой пример — Оптимистенко, торжественно восседающий у дверей начальственного кабинета. На сияющем гладком лице куклы полнейшая невозмутимость. Оптимистенко медленно, со смаком пьет чай, поднося блюдце к прорезу широко раздвинутого улыбкой рта. И рядом — самовар, огромный, настоящий, такой же гладкий и невозмутимо сверкающий, как и он сам.

«Баня», как и всякое сатирическое произведение, естественно, не требует арифметической дозировки положительного и отрицательного и не нуждается в ней. Ведь отрицательные персонажи фильма все время находятся не только под натиском Чудакова и Велосипедкина, но и под непрекращающимся огнем убийственной сатирической иронии самого Маяковского.

Я, к сожалению, не имею возможности подробно и всесторонне рассмотреть этот талантливый фильм, открывающий новые выразительные возможности кукольной мультипликации *.

Однако очень жаль, что в фильме оказались выброшенными несколько очень человечных и принципиально важных эпизодов, создающих драматическое напряжение в заключительной части пьесы Маяковского. Мне кажется, что это связано с неудачным, с моей точки зрения, режиссерским решением образа Фосфорической женщины. Крылатые женские головы из иллюстраций Пабло Пикассо к поэме Поля Элюара «Лицо мира», как бы ни были они поэтичны и как бы хорошо они ни выражали гармонически совершенную женственность,— статичны, лишены действенного начала. Именно поэтому «образцитата» не звучит в фильме так сильно, художественно правдиво и органично, как это необходимо для глубокого решения замысла Маяковского. Если отнюдь не второстепенный по значению диалог Победоносикова с Фосфорической женщиной оказался неубедительным, то диалоги Поли и машинистки Ундертон с такой Фосфорической женщиной попросту невозможны. Не удивительно, что эти эпизоды пришлось изъять из фильма. Можно ли после этого утверждать, как это делает А. Марьямов, что образ Фосфорической женщины — «одна из самых точных режиссерских находок», что он «совпадает» с поэтикой Маяковского? Ведь гораздо важнее здесь то, что он противоречит драматургии его произведения, нарушает ее живое, глубоко продуманное в этих эпизодах до деталей развитие.

В этих эпизодах сатира «Бани» не приобрела той «сиюминутной» остроты, к которой призывал будущих постановщиков своих произведений В. Маяковский. Но об этом надо говорить подробнее.

---

* Фильму «Баня» посвящена публикуемая в этом же номере журнала статья А. Марьямова (стр. 55—60).— *Ред.*

Возможности мультипликации в мире сатирических образов исключительно могущественны и разнообразны. Ей доступны все оттенки многокрасочной палитры смеха — от тонкой иронии и юмора до гротеска и беспощадно разящего сарказма. Но не менее близка ей и другая сфера, занимающая все большее место в нашей жизни — область современной фантастики, связанная с поистине безграничными перспективами, которые открывает перед человечеством наука.

Что же сделала в этой увлекательной области наша мультипликация? К сожалению, еще очень и очень мало. Есть, правда, удачные выразительные эпизоды в уже упоминавшемся фильме «Ключ». Но фантастика здесь взята лишь в пародийно-сатирическом плане.

Космической теме посвящен первый широкоэкранный мультфильм «Мурзилка на спутнике». В нем немало интересных находок. Остроумно показаны «ходячая» кибернетическая энциклопедия и автоматическая секретарша, увлеченная «межпланетными» сплетнями и «машинально» отвечающая абоненту: «Космос занят». Выразителен эпизод, в котором планеты солнечной системы приветствуют и принимают в свой «хоровод» новую сестру — созданную советскими людьми искусственную планету. Но все же фильм больше иллюстрирует совершившееся, чем заглядывает в будущее.

Сегодня наша кинематография как бы заново открывает для себя Маяковского. Чем же объясняется неудержимо властное вторжение Маяковского в своеобразнейшую область киноискусства — мультипликацию?

На первый взгляд это может показаться чем-то странным и неожиданным. Маяковский—и куклы, Маяковский — и мультипликация! Но случайно ли это? Конечно, нет. Гиперболизм и масштабность образов Маяковского, стремительный полет его творческой фантазии, излюбленное контрастное сопоставление поэтически-условного и фактически достоверного, гротескность сатирических персонажей — все это необычайно близко и родственно художественным особенностям мультипликации.

Интересно, что первая по времени встреча кукол с творчеством поэта произошла за несколько дней до его смерти, когда С. В. Образцов продемонстрировал Маяковскому своих бибабо, разыгрывающих незамысловатый сюжет «Отношения к барышне». Через три года по стихотворению Маяковского «Блэк энд уайт» был создан первый мультфильм, а сейчас на экране получили жизнь еще несколько его стихотворений, сатирическая драма «Баня» и, наконец, поэтические зарисовки «будущего быта» — «Летающий пролетарий». Оптимистическая фантастика поэта, — вот что пришло в нашу мультипликацию вместе с этим новым широкоэкранным фильмом, поставленным режиссерами И. Боярским и И. Ивановым-Вано.

Наша действительность так стремительно обгоняет даже самые дерзновенные мечты поэта, что межпланетные путешествия и многое другое, о чем Маяковский писал как о свершениях XXX века, становятся делом ближайшего будущего. Тем более интересен этот фильм, в котором красочно изображены сутки из жизни «грядущего гражданина». В картине много любопытных эпизодов: воздушная милиция, следящая за тем, чтобы строго соблюдались правила «небесного движения», искусственное управление тучами, летающие аэростоловые. Интересно задуманы и эффектно сняты танцы — «фантастическая кадриль» в небесном парке культуры «Большая Медведица»,—после которых влюбленные пары возвращаются на Землю на парашютах.

Однако авторы фильма, к сожалению, не всегда к себе достаточно требовательны. Так, например, людей будущего в нем почему-то изображают безвкусные и невыразительные, однотонно окрашенные манекены, а экскурсия школьников похожа на стайку гипсовых ангелочков с крылышками. Некоторые эпизоды картины излишне затянуты, их схематизм, примитивная плакатность нарушают стилистическое единство фильма.

Романтика и героика непростительно и несправедливо забыты сегодня нашей мультипликацией. А между тем они родственны и нужны ей нисколько не меньше, чем сатира. Поэзия человеческих взаимоотношений, красота чувств, романтика подвига — надо ли доказывать, какое огромное и принципиальное значение это имеет для развития нашего мультипликационного киноискусства, как велика сила эстетического воздействия героико-романтических образов на зрителя, как важно это для воспитания духовного мира детей, перед которыми у мультипликации свой особый долг и ответственность?!

Было бы неверно, говоря о творчестве советских мультипликаторов, мерить их произведения искусственно созданным аршином какого-то единого «современного стиля». У каждого мастера сложился с годами свой творческий почерк, своя стилистика, конкретное выражение которой, естественно, зависит от поставленной им художественной задачи.

Между двумя талантливыми фильмами режиссеров В. и З. Брумберг «Федя Зайцев» и «Большие неприятности» нет стилистического сходства. И не только потому, что эти картины разделяет целое десятилетие. Художественные средства, необходимые для того, чтобы создать острый сатирический фильм «Большие неприятности», были бы неприемлемы для веселой и озорной картины из жизни школьника Феди Зайцева, пронизанной мягким юмором

и доброй сказочной нравоучительностью. Кроме того, фильм — результат коллективной работы, и его стиль во многом определяют художник-постановщик и художники-«одушевители», так же как в игровом кино — оператор и актеры.

И тем не менее есть, несомненно, некоторые общие стилистические черты, характеризующие творческие искания наших мультипликаторов. Прежде всего это повышенное внимание к эмоциональной насыщенности фильма, к его ритмической выразительности и зрелищной броскости. Вспомните фильм «Большие неприятности», на долю которого выпал такой необычайный и вполне заслуженный успех. Его по-детски наивные, непритязательные рисунки, выполненные в подчеркнуто лаконичной и свободной манере, прекрасно гармонируют с психологией маленькой девочки, от имени которой ведется рассказ.

Стоит сравнить эту талантливую киноминиатюру с фильмами, сделанными в традиционной манере, например, с выпущенной несколько ранее студией «Союзмультфильм» картиной «Семейная хроника». Та же, по существу, тема решена в ней поразительно шаблонно, без вкуса и мысли и с изрядной долей натуралистической пошловатости.

Все больше уходит в прошлое время, когда наши художники-мультипликаторы сковывали свое искусство усердным подражанием возможностям игрового и документального кино, использовали в мультипликации глубоко чуждые ей методы натуралистического копирования человека и природы. А ведь это приводило к тому, что на экране в немалом числе появлялись безвкусные, незначительные по идейному замыслу, лишенные остроты мысли и художественной оригинальности примитивно-назидательные фильмы. Они не оставили яркого следа ни в сознании зрителей, ни в истории киноискусства.

Но сегодня наши художники все более решительно отбрасывают примелькавшиеся безжизненные штампы, устаревшую стилистику диснеевских фильмов, настойчиво ищут новые формы и средства художественной выразительности.

Говоря о том, что когда-то плодотворное влияние Диснея ныне мешает развитию нашей мультипликации, мы, разумеется, отнюдь не собираемся зачеркивать или умалять значение творчества этого большого и талантливого мастера, создавшего такие незабываемые мультипликационные шедевры, как «Бэмби». Однако печать стандарта и поверхностной развлекательности, которой отмечены многие его короткометражные фильмы, делает их далекими и чуждыми творческим поискам и целям нашего мультипликационного кино, способного решать сегодня большие и сложные художественные задачи.

Во многом сходный процесс неустанных творческих поисков и художественного совершенствования переживает сейчас мультипликация в ряде других социалистических стран. Они выдвинули плеяду талантливых мастеров, самобытное и яркое искусство которых опирается на традиции народного творчества. Произведения этих художников обычно современны по содержанию и часто отличаются завидной афористичностью изобразительного языка.

Интересен в этом плане небольшой венгерский фильм «Дуэль» (режиссер Дьюла Мачкаши), где изображена борьба Науки и Войны, человеческого разума и милитаризма. Выразительно нарисованные образы старика ученого и воина-варвара олицетворяют эти непримиримые силы. Пока ученый погружен в свои многоярусные формулы, беззастенчивый дикарь в стальной каске — символ войны и мракобесия — похищает у него схему атома, своеобразную волшебную палочку, преображающую мир, и превращает все окружающие предметы в орудия современной войны.

Остроумно и изобретательно построен в фильме поединок ученого с милитаристом. В критический момент старый мудрец с помощью науки сковывает фанатика разрушения и уничтожает его, разлагая на простейшие элементы. И снова его магический жезл знания возвращает вещам их прежний мирный облик. Фильм скупыми и выразительными средствами утверждает мысль о непобедимости творческого начала в жизни, о неизбежном торжестве сил разума и справедливости над силами войны.

Зритель с первых же кадров понимает, что авторы картины говорят в аллегорических образах, вполне естественных в мультипликации, не об отвлеченных категориях добра и зла, а о волнующих современных проблемах.

Стилистическая цельность и афористическая лаконичность выражения большой волнующей темы придает художественную силу и обаяние и кукольному фильму румынского режиссера Боба Калинеску «Ребенок должен спать спокойно».

Всего лишь несколько точных деталей — и на экране встает образ далекого, затерянного в океане острова, где американские атомные маньяки готовятся провести одно из своих очередных испытаний. Замечательно изображен в фильме исполненный своеобразной экзотической поэзии уголок этого острова с его веерообразными пальмами, высокими берегами и тропическим зноем. И вдруг среди этого спокойствия и великолепия природы возникает уродливый, абсолютно чужой и чуждый в его пейзаже бесформенный силуэт «взрывного устройства».

Маленький смуглый ребенок, спокойно спавший под деревом, которого будит этот несносный и неприятный аппарат, начинает играть его часовым

механизмом и обрывает провод. Ребенок засыпает вновь. А где-то за тысячи миль от острова у телевизоров растерянно мечутся оголтелые бизнесмены войны, с удивлением поглядывая на часы и не понимая, почему не сработала их машина.

Фильм завершает выразительный штрих — на одном из проводов нестрашного теперь уже аппарата сушатся маленькие детские штанишки. И это все. Непритязательный, казалось бы, даже неправдоподобный сюжет. Всего лишь несколько эпизодов, но какая язвительная ирония! Как ясно выражена мысль художника, какая власть поэтического образа и сила сатирического удара у этой маленькой картины! Ребенок должен спать спокойно — повторяем мы вместе с ее автором.

Нашим художникам есть чему поучиться у этих и у других мастеров мультипликации социалистических стран. И, в частности, у широко известных в нашей стране чешских кинематографистов Иржи Трнки, дерзнувшего поставить средствами мультипликации шекспировскую комедию «Сон в летнюю ночь», и Карела Земана — автора блестящей серии кукольных фильмов о Прокоуке.

Лаконизм, простота, доходчивость — вот важнейшие стилистические принципы мультипликационного мастерства. Знакомясь на выставке с произведениями графики, вы можете остановиться у понравившегося вам листа, внимательно рассматривая каждую деталь подчас замысловатого образа. Герой мультфильма живет в ином ритме. Вы должны понять его «душу» без дальних проволочек. Ваши взаимоотношения с ним—это обычно любовь или ненависть «с первого взгляда». Поэтому так важны художественная определенность и эмоциональная яркость образа максимальная скупость выразительных средств, строгая отобранность деталей. Здесь, возможно, более чем в каком-либо другом искусстве, должен действовать закон: ничего лишнего!

Археолог может подолгу изучать найденные им причудливые письмена и рисунки. И эта расшифровка дает ему бесконечно много. Перед его глазами встают давно минувшие времена, целые картины из жизни народа. Зритель не станет заниматься подобной утомительной «расшифровкой» образов экрана, хотя бы потому, что стремительная смена кадров не оставляет для этого времени. Поэтому поэтическая фантазия художника-мультипликатора должна стать чем-то вроде «увеличивающего стекла», сделать образы содержательными, предельно выразительными, броскими. Это относится и к сюжету, ведь он воспринимается прежде всего через ожившее на экране изображение.

Сделать сюжет зрелищно выразительным, кинематографически напряженным и увлекательным — сложная творческая задача. Большой интерес в этом смысле представляет новый фильм-пародия «Случай с художником». «Случай», о котором рассказывает фильм, довольно типичен для Запада. Художник в погоне за успехом и деньгами подчиняется извращенным вкусам буржуазной публики и становится абстракционистом. Происходит это случайно. Дождь размыл краски на одном из его полотен, так что изображение потеряло свои естественные очертания. Эти бессмысленные, ничего не выражающие разноцветные полосы делают холст шедевром в глазах одного из меценатствующих капиталистических воротил. В фильме много остроумных эпизодов, лаконичными штрихами написаны яркие сатирические характеристики «ценителей таланта» модного художника, едко спародирован «процесс творчества» абстракциониста, который, взлетая «в пируэте» над полотном, оставляет на нем «эффектные» следы своих ботинок. И все же, если бы авторы удовлетворились этим, их фильм, несмотря на экспрессию рисунков Г. Козлова, не был бы по-настоящему зрелищно выразителен. Но они сумели найти такой композиционный поворот, который сразу же придает сюжету отчетливо мультипликационный характер.

Художник остается один, наедине со своей совестью. Его посещают видения, сошедшие с его полотен. Спасаясь от них, он «перешагивает» через раму, и мы присутствуем при фантастичнейшем приключении: художник-абстракционист вынужден путешествовать в кошмарном мире своих собственных уродливых «вымыслов». Трудно было, пожалуй, придумать ему более суровое наказание. Идея оказывается настолько ясно выраженной в изобразительном решении, самом сюжете, что фильм не нуждается в тексте.

Многие просчеты студии «Союзмультфильм» связаны сегодня с недостаточно глубокой и вдумчивой разработкой сценария. Совершенно справедливо отмечалась во время творческой дискуссии «за круглым столом» в журнале «Искусство кино» бедность мысли, сюжетная беспомощность сценариев таких фильмов, как «Козленок» и «Новичок». Как бы ни был интересен и оригинален рисунок, он никогда не сможет сделать фильм художественно значительным, если столь примитивен и невыразителен его сюжет. Именно потому так досадно смотреть изящный, но пустоватый фильм «Королева Зубная Щетка». В интересном по колориту фильме «Чиполлино» (режиссер Б. Дежкин) повторяющиеся сюжетные мотивы решены однообразно. А ведь замечательная сказка Джанни Родари давала основание для более глубоких и наполненных социальных характеристик, ее народно-героическая тема могла быть раскрыта более убедительно и полнокровно.

Мультипликация—это искусство, в котором движение — одно из основных средств выразительности. И то, что сегодня ритмическая острота и стремительная динамичность вошли в арсенал художников, стали полнее служить воплощению характеров, бесспорно, большое творческое завоевание нашей мультипликации. Но сама по себе экспрессия «убыстренного бега» персонажей, конечно, еще не несет содержания. Ведь известно, что лихорадочная быстрота движения отличает многие диснеевские фильмы с их головокружительным неистовством погонь и каскадом всевозможных трюков, буквально ошеломляющих зрителя. И тем не менее стилистика этих картин безнадежно старомодна, их «философия» поразительно убога.

Совсем иную силу эмоционального воздействия приобретает мультипликационный фильм, когда его аллегорические образы наполнены живой мыслью и реальным содержанием. Сравните, например, любой диснеевский фильм, где действуют стандартные игрушечные звери, с одним из последних басенных фильмов «Лиса, Бобер и другие», и вы поймете, что здесь совсем иная мера выразительности, иные художественные принципы. Особенно запоминается в этой картине ее центральный эпизод, где герои изображены в атмосфере курорта — на пляже и в приморском ресторане. В фильме нет привычных, уже примелькавшихся масок животных. Характеры так тонко выписаны, что за обликом персонажей, каждым их жестом, походкой, движением вы видите человеческое, угадываете типическое. Точно найденные детали определяют остроту характеристик — «доходящий до грации» цинизм Лисы, близорукость отвратительного в своей эгоистичности Бобра.

Интересные возможности для усиления художественной выразительности мультфильма открывает сочетание в нем рисованных и документальных кадров. Нельзя, однако, согласиться с тем, как этот прием использован в заключительной части «Бани», где, по существу, начинается самостоятельный документальный фильм. Кадры хроники, отражающие полет машины времени, выбраны, думается, недостаточно строго и на фоне многокрасочного мультипликационного фильма выглядят чересчур прозаичными, лишенными эмоциональной «звонкости».

Совсем другое дело — первые эпизоды фильма, где сочетание документальных снимков и размашистых, словно сделанных детской рукой цветных рисунков, естественно сливающихся в единый обобщенно-поэтический образ города, верно воссоздает амтосферу Москвы конца 20-х годов.

Это пример, говорящий об исключительной важности простоты, ясности, четкости стиля, о чем часто забывают авторы этого фильма. Стилистический разнобой, излишняя перегруженность некоторых эпизодов заметно осложняют их восприятие, придают им характер камерной изысканности, тогда как они должны звучать публицистически броско, по-маяковски страстно и темпераментно.

Найти изобразительный, объемно-мультипликационный образ, соответствующий тому, который Маяковский создал средствами драматургии, конечно, очень непросто. В этой области наше киноискусство сделало лишь первые шаги. И тем более необходимой представляется дальнейшая работа над воплощением на экране драматических и эпических произведений Маяковского.

Большой смысл имело бы создание фильма по стихотворениям и очеркам Маяковского, которые рассказывают о его поездках в страны Европы и Америки.

Хотя для мультипликации принципиально важны такие жанры, как плакат, карикатура, фельетон, для нее, несомненно, постоянным и неисчерпаемым источником останутся народные сказки и басни, большая классическая и современная литература. По-новому свежо и значительно могут быть прочтены мастерами мультипликации не только Шекспир и Свифт, Гоголь и Щедрин, Ильф и Петров и Олеша, но и многие поэтичнейшие страницы Чехова, Пришвина, Евгения Шварца. И как знать, если бы постановка фильма «Алые паруса» была бы осуществлена средствами мультипликации, может быть, в нем оказались бы невозможны прямолинейная прозаичность и равнодушная трезвость, столь чуждые поэтическому мировосприятию А. Грина.

Искусство мультипликации очень широко по своим возможностям, и думается, что это должно определить и многообразие стилистических направлений, по которым пойдут дальше творческие поиски наших художников. Рисованному и кукольному кино доступен и размашистый язык плаката и изящное, тонкое письмо народных миниатюр. У него должны быть не только свои сатирики и публицисты, но и свои лирики и фантасты.

Сила мультипликации в ее глубокой и неразрывной связи с народным творчеством — неисчерпаемым источником художественного богатства. Стилизация—это ее смерть. Нельзя не заметить, что появляющийся уже сегодня «общеевропейский графический стандарт», щеголяющий «небрежностью» рисунка, не менее опасен, чем тот бескрылый натурализм, который мешал нам многие годы. Ведь поиски стиля—это не самоцель, а живое и активное постижение мира, это сердце художника, отданное людям. Искусство мультипликации — большое и яркое творчество современных волшебников экрана—должно быть по-народному мудрым и человечным. И пусть в его фантастику, в его сказочные чудеса войдут удивительная быль и горячее дыхание эпохи.

У НАС В ГОСТЯХ

Англия

В БИТВЕ ЗА ЗРИТЕЛЯ

(Английское мультипликационное кино в 1962 году)

Пять лет назад на Каннском фестивале советский режиссер И. Иванов-Вано задал вопрос: «Почему английские мультипликационные фильмы лишены того острого юмора, которым отличается британский еженедельник «Панч»?»

Если в 1957 году его замечания были справедливы, то в 1962 году положение явно изменилось.

УМЕНИЕ РАССКАЗАТЬ ОСМЫСЛЕННУЮ И ЮМОРИСТИЧЕСКУЮ ИСТОРИЮ

Признавая, что мультипликация — это наиболее подходящее средство для образного воплощения народных сказок, мы считаем также, что она в еще большей мере пригодна для сатирического изображения некоторых бессмысленных привычек и условностей нашей сверхсложной цивилизации. В силу своей исключительной простоты мультипликация с особенно острым юмором может воспроизводить положение человека и различные, главным образом комичные ситуации, в которых он оказывается.

За последнее время мы сделали ряд сатирических фильмов для взрослых, в том числе фильм под названием «И в радости и в горе», показывающий положительные и отрицательные стороны влияния телевидения на общество.

Другой фильм — «Музыкальный фестиваль Гамильтона», представляющий собой один из фильмов целой серии, показывает слоненка в роли совершенно измученной детской няни; постепенно слоненок учится подражать при помощи своего хобота всем инструментам оркестра.

На студии «Байографикс» был снят фильм «Ларчик мультипликационных самоделок», высмеивающий модную серию книг «Делай все сам».

Группа молодых кинематографистов, основавших фирму под названием «Телевизионные мультипликации», создала фильм «Яблоко», рассказывающий о разочаровании человека, который, несмотря на все усилия, не может сорвать яблока.

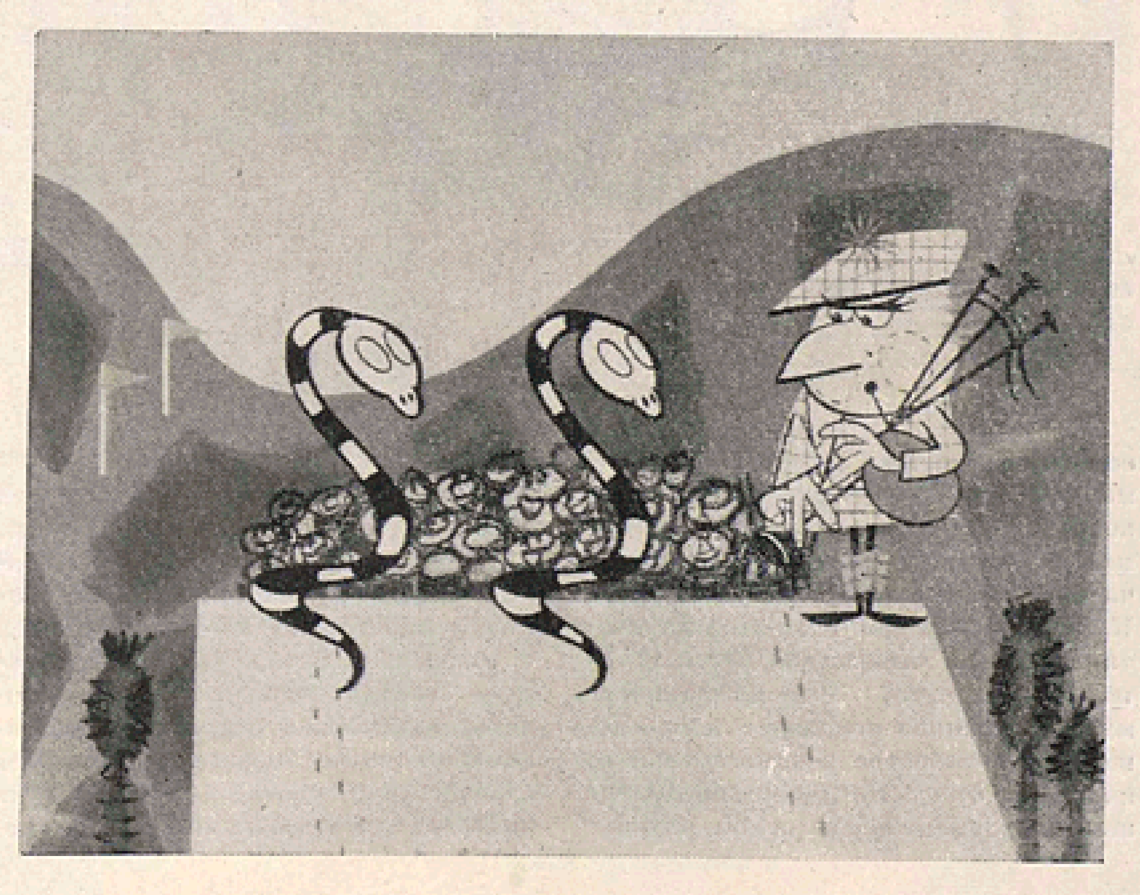
В целом ряде фильмов, созданных на моей студии, выпускающей фильмы для телевидения, мы старались конструктивным образом отразить современное общество. Один из этих фильмов — «Культурная обезьяна» — рассказывает историю музыкально одаренной обезьяны. Возвращаясь в джунгли после краткого визита в цивилизованный мир, она так и не обнаружила разницы между ними.

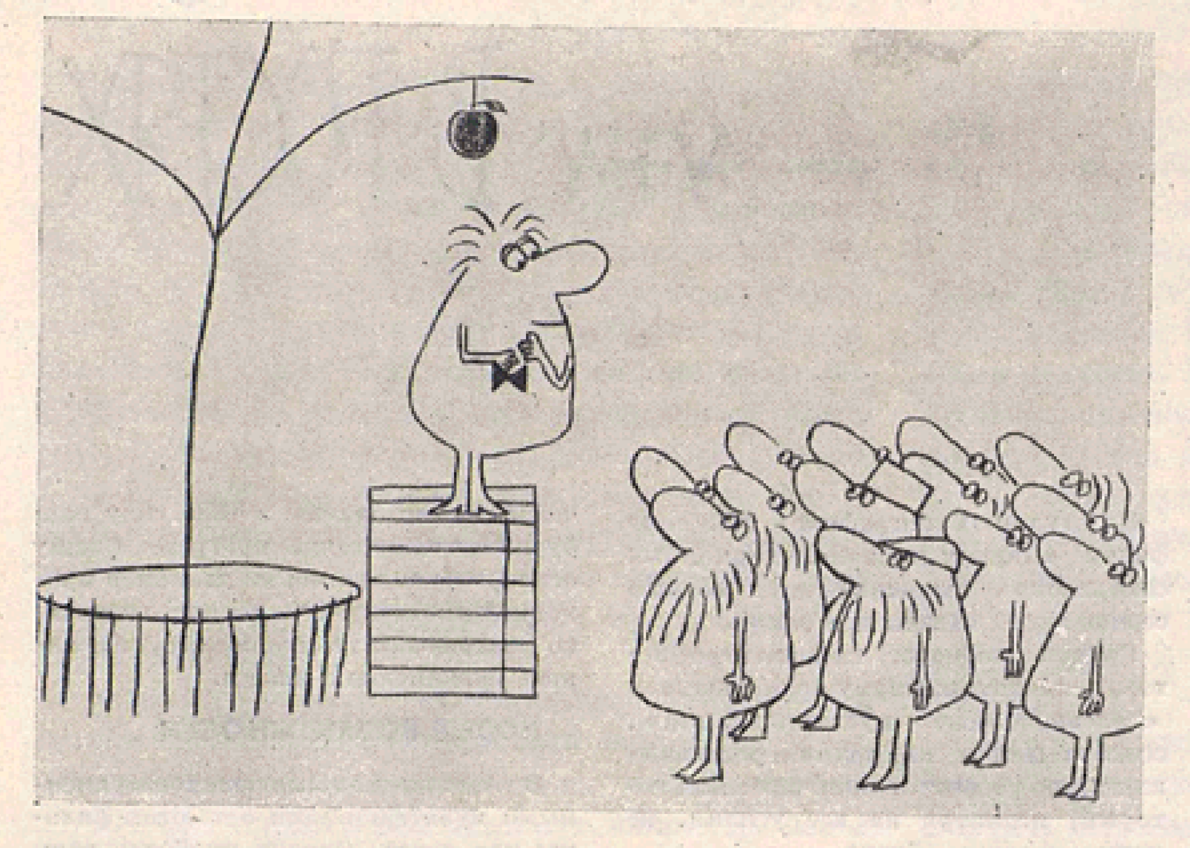
В настоящее время мы работаем над сценарием, в котором содержится попытка предсказать, какое влияние на человечество окажет в 1985 году наш бурный технический прогресс. Спешу оговориться, что мы не являемся противниками прогресса, но нас несколько раздражают некоторые стороны нашей современной жизни.

НОВЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ

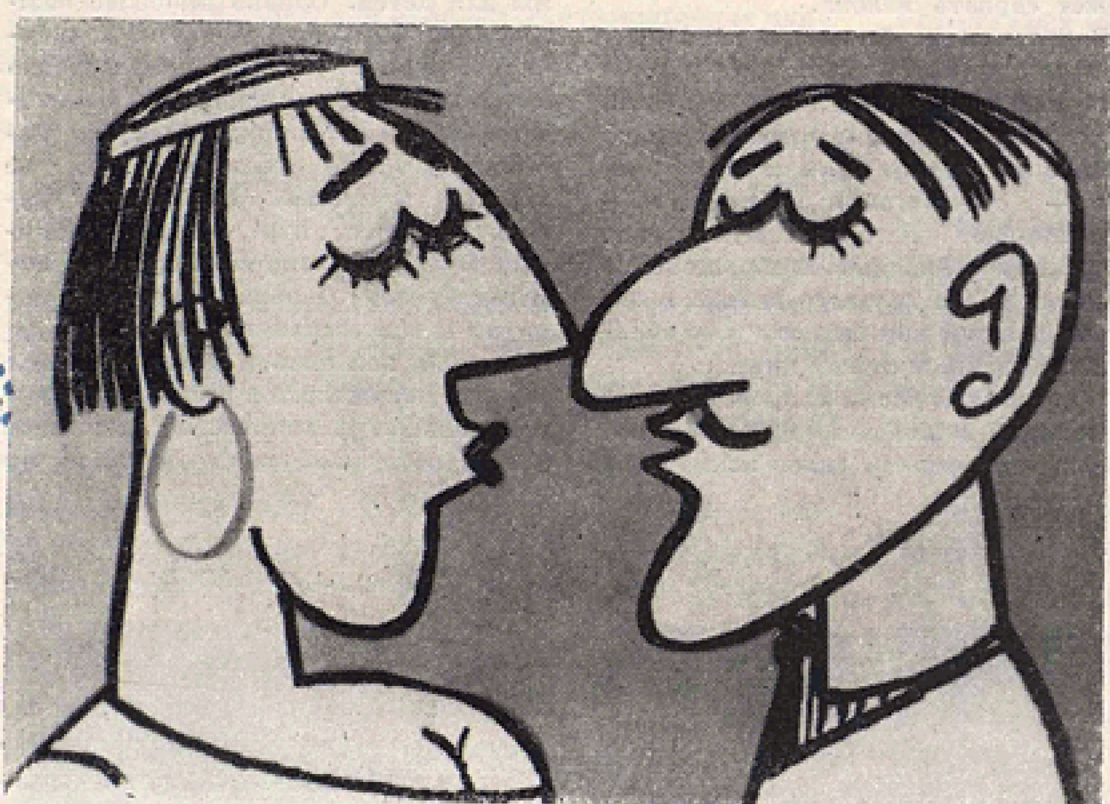
В Англии самыми распространенными мультфильмами остаются фильмы для детей. Однако наиболее важным направлением развития мультипликации мы считаем производство школьных учебных фильмов. Мы считаем, что в наших школах настолько много учащихся, что не хватает учителей. Постепенно удалось доказать, что хорошо сделанный мультипликационный фильм помогает уяснить сложные научные понятия и тем самым экономит учебное время. В настоящее время на моей студии завершается при помощи группы квалифицированных учителей производство серии таких фильмов по

«И В РАДОСТИ И В ГОРЕ»





«ЯБЛОКО»



«ЛАРЧИК МУЛЬТИПЛИКАЦИОННЫХ САМОДЕЛОК»

основам биологии и физики. Эти фильмы, максимальная продолжительность которых составляет не более трех минут, должны стать органической частью обычного школьного урока. К числу других тем относятся математика и уроки чтения для детей младшего возраста. Разносторонность мультипликации позволяет использовать ее в качестве вспомогательного наглядного пособия многих предметов помимо элементарных основ науки.

Многие в Англии понимают, что мультипликацию следует приблизить к искусству живописи, и мы надеемся, что вскоре будет преодолено расстояние между картиной и мультипликацией. Постепенно мы приближаемся к разработке метода, дающего большую свободу художникам-мультипликаторам. Жесткие очертания мультипликационного образа заменяются свободными, проведенными от руки линиями или открытыми мазками кисти; плоская цветная поверхность приобретает новые, более тонкие оттенки. Эти эффекты достигаются при помощи новой рисовальной машины и за счет применения катодно-лучевого осциллографа. В большинстве рекламных мультфильмов, выпускаемых в Англии как для телевидения, так и для кинопроката, уже заметны результаты этого нового способа.

Рекламные фильмы продолжительностью от полминуты до минуты в численном отношении значительно превосходят художественные мультипликационные фильмы, которые в основном импортируются из Америки.

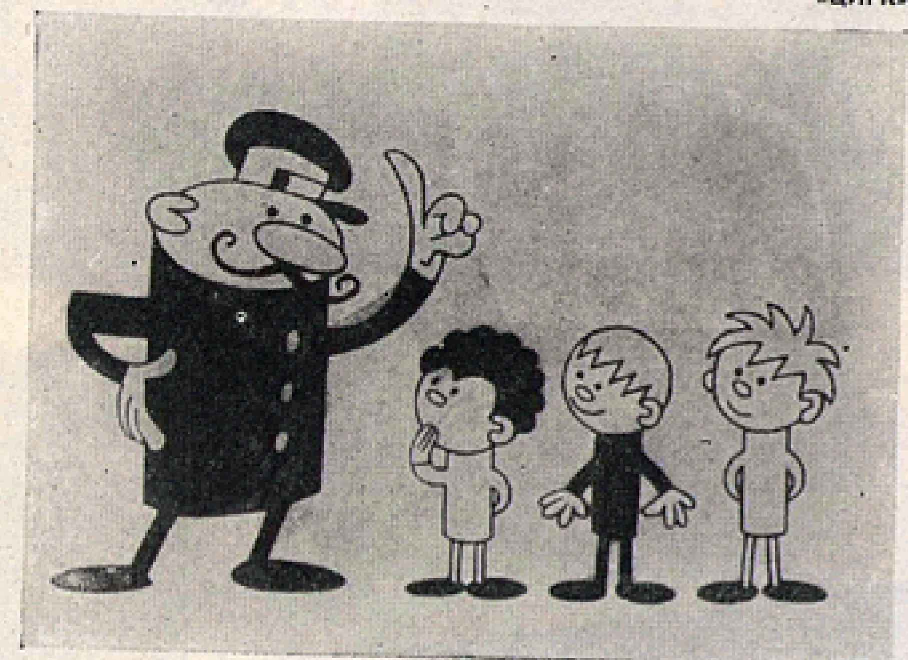
За исключением нашей студии, которая занята производством научных фильмов и детских художественных мультипликаций, большинство киностудий в самом Лондоне и в его окрестностях (общей численностью около 25) существуют в основном за счет рекламных фильмов. Поэтому творческие усилия художников-мультипликаторов несколько рассеиваются. Тем не менее все мы ищем новые темы и стремимся разнообразить методы создания фильмов. Мне кажется, что мы достигли большой победы, заставив постепенно признать мультипликационную кинематографию вполне зрелой и развитой областью искусства.

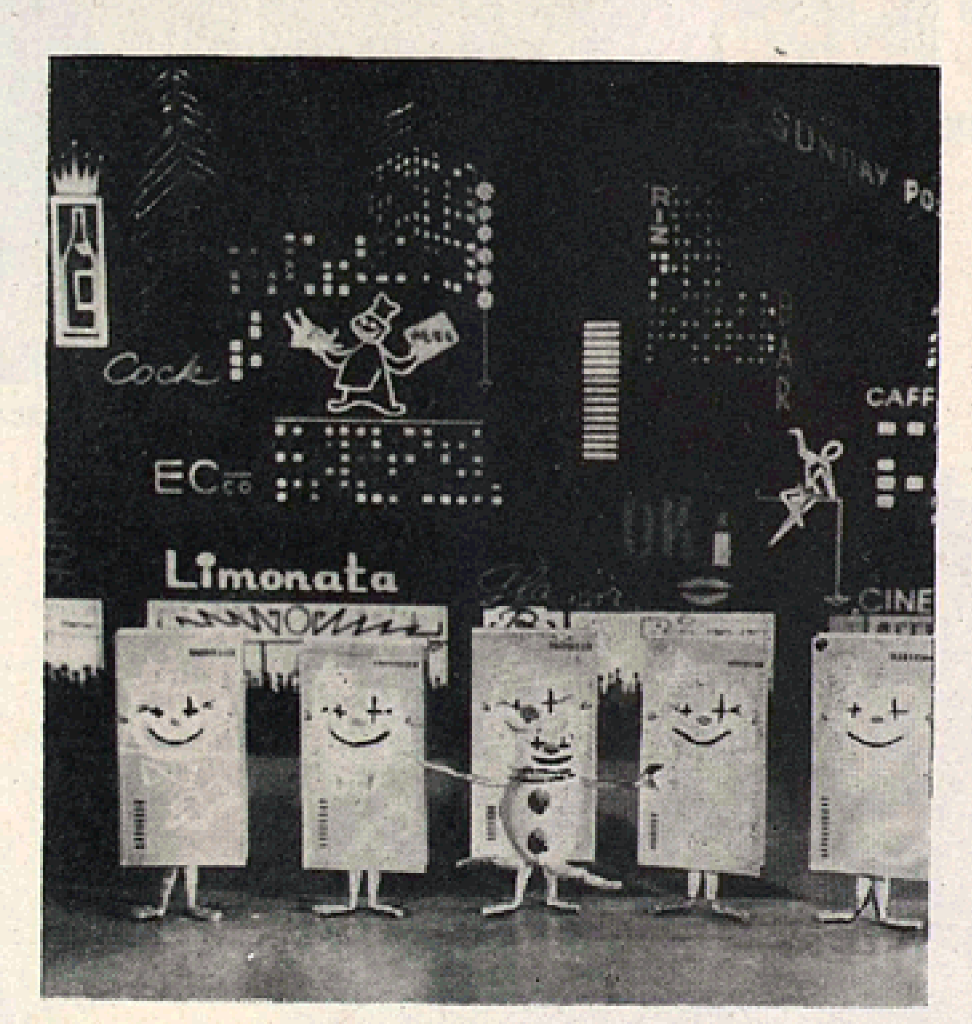
Но впереди предстоит еще большая битва: мы должны вновь привлечь к нашей работе внимание кинозрителей, для которых мультипликация была некогда одним из наиболее любимых видов кино. К сожалению, теперь мультфильмы показываются лишь в очень небольшом числе кинотеатров, в результате чего наши работы не включаются в обычные кинопрограммы. Может быть, настало время для того, чтобы мультипликаторы менее застенчиво утверждали достоинства своего искусства. Мультипликационное кино имеет право на самостоятельное существование и обладает своими особыми возможностями, которые в художественном и техническом отношении характерны для большинства аспектов современности.

ДЖОН ХАЛАС

«ГИТАРА
и КЛАКСОН»

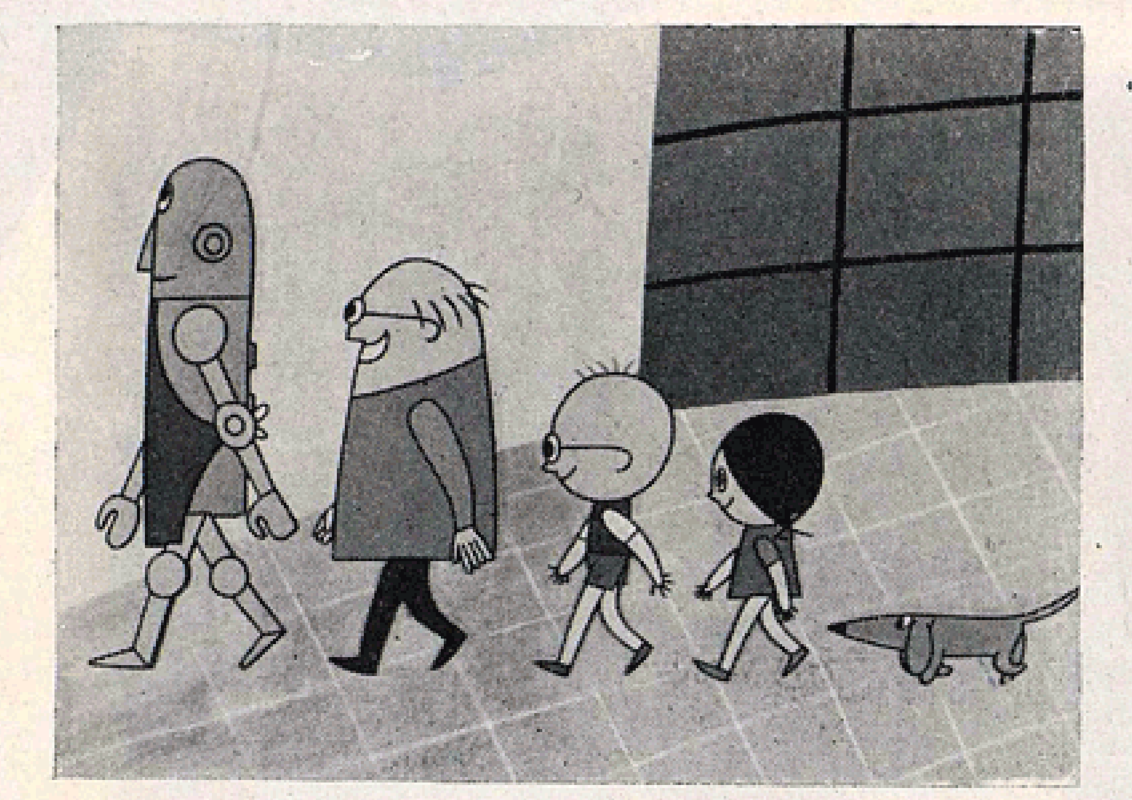
«ЦИРК»





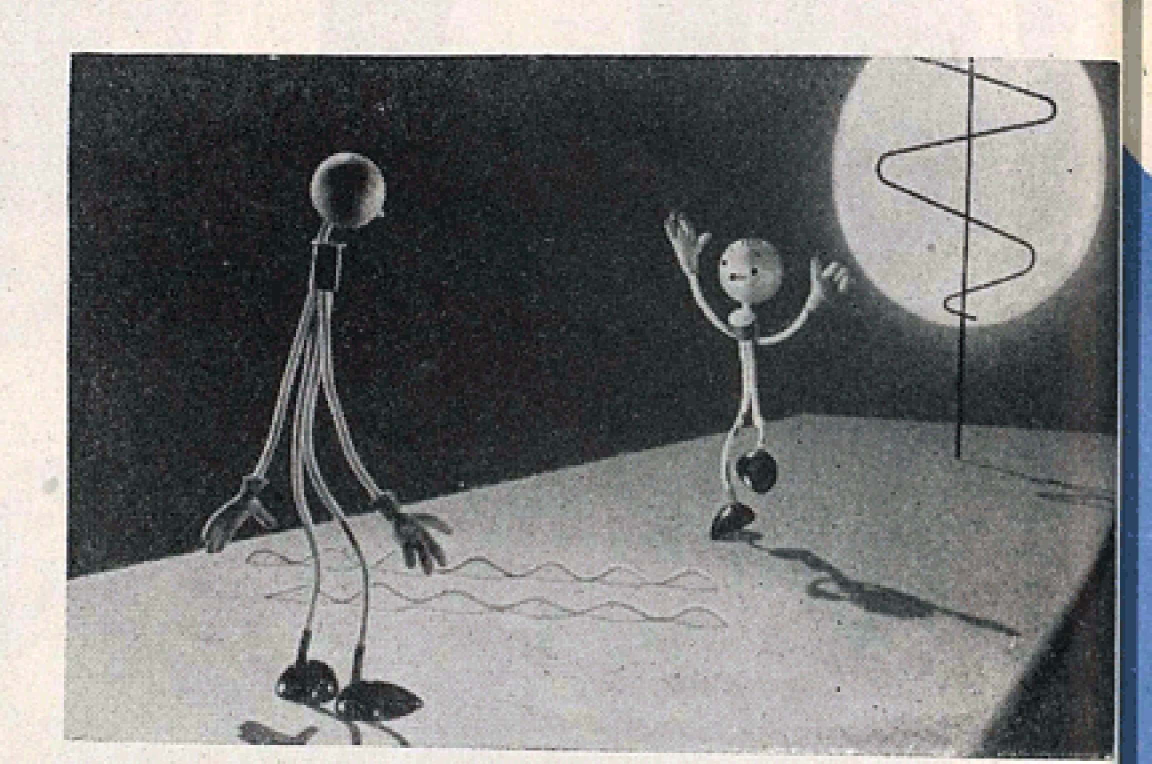
«СЧАСТЛИВЫЙ ЧЕЛОВЕК»

Болгария



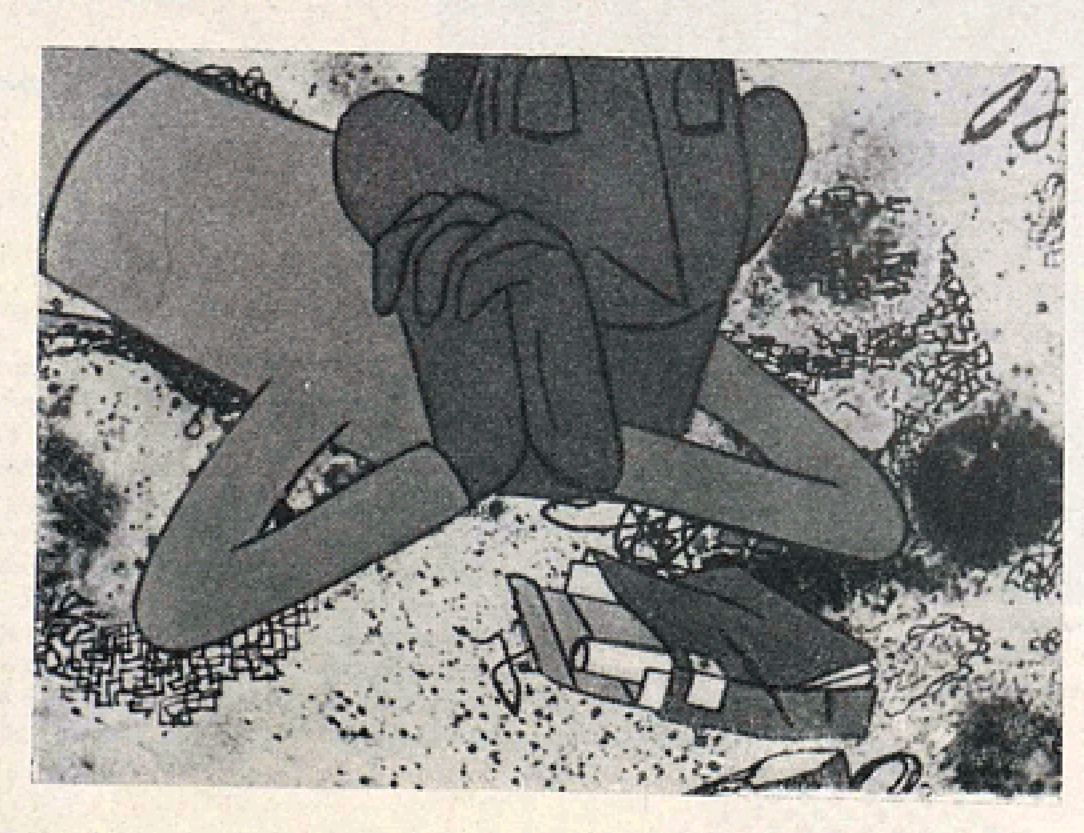
«МАЛЬЧИК И РОБОТ»

ВЕНГРИЯ

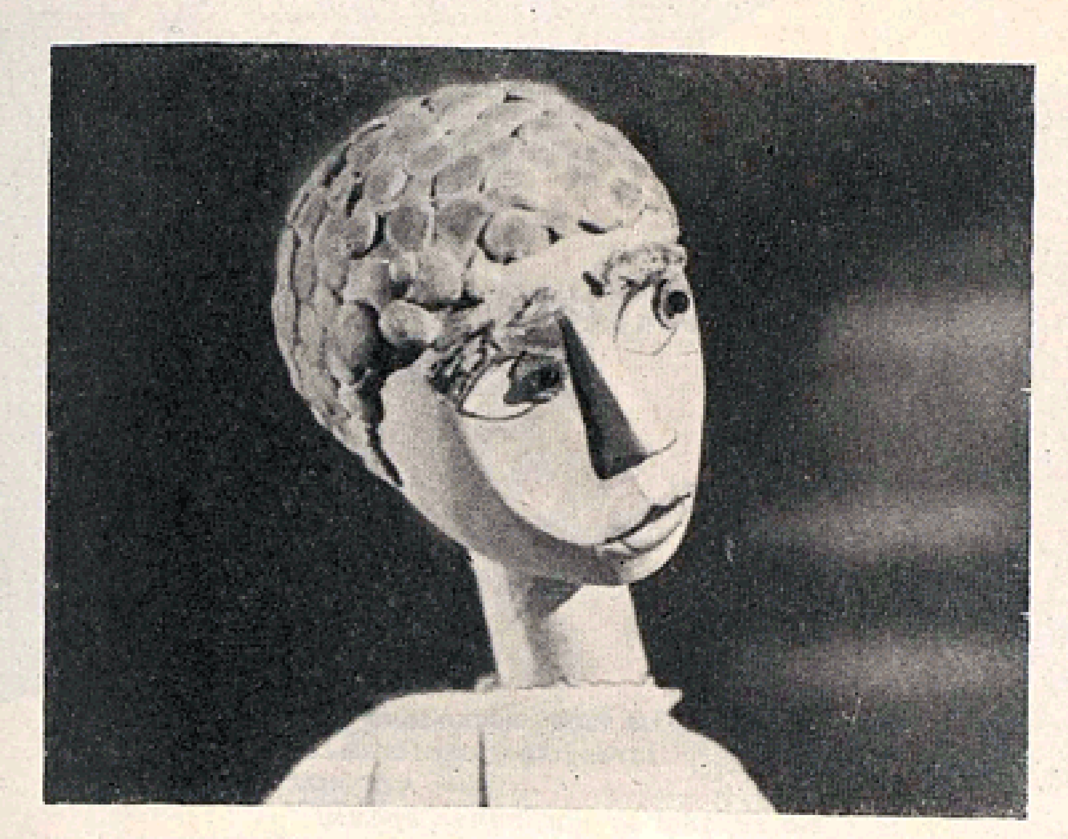


«СОСТЯЗАНИЕ»

ГДР



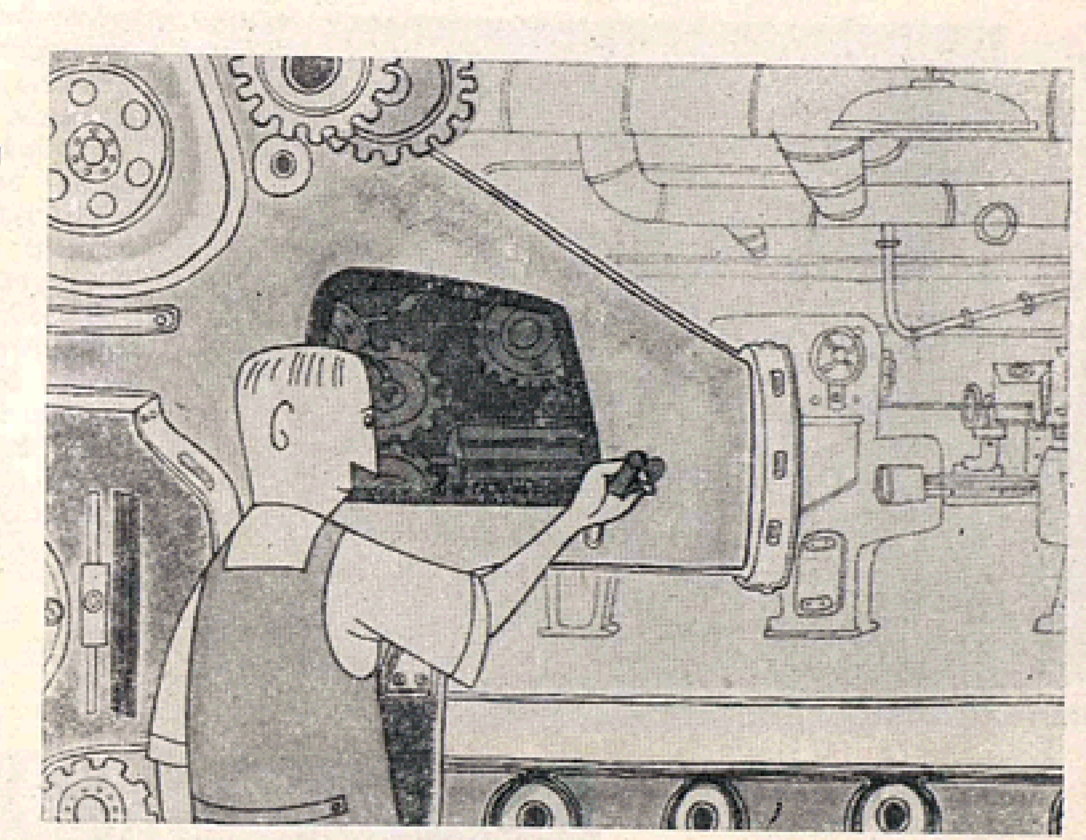
«КАРЛИ КИППИ»



«ИОСИФ МЕЧТАТЕЛЬ»

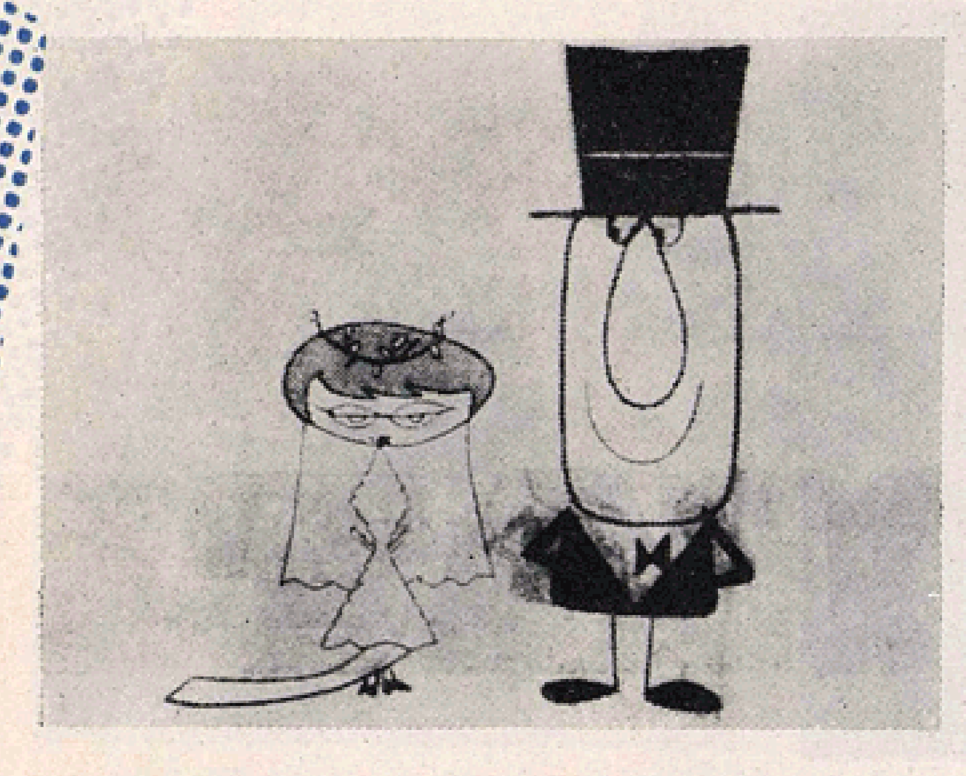
ИЗРАИЛЬ

«ИНДУСТРИАЛЬНЫЙ РАБОЧИЙ»



ИНДИЯ

«МЕТРИЧЕСКАЯ СИСТЕМА»



«АЛЬФА — ОМЕГА»

ИТАЛИЯ

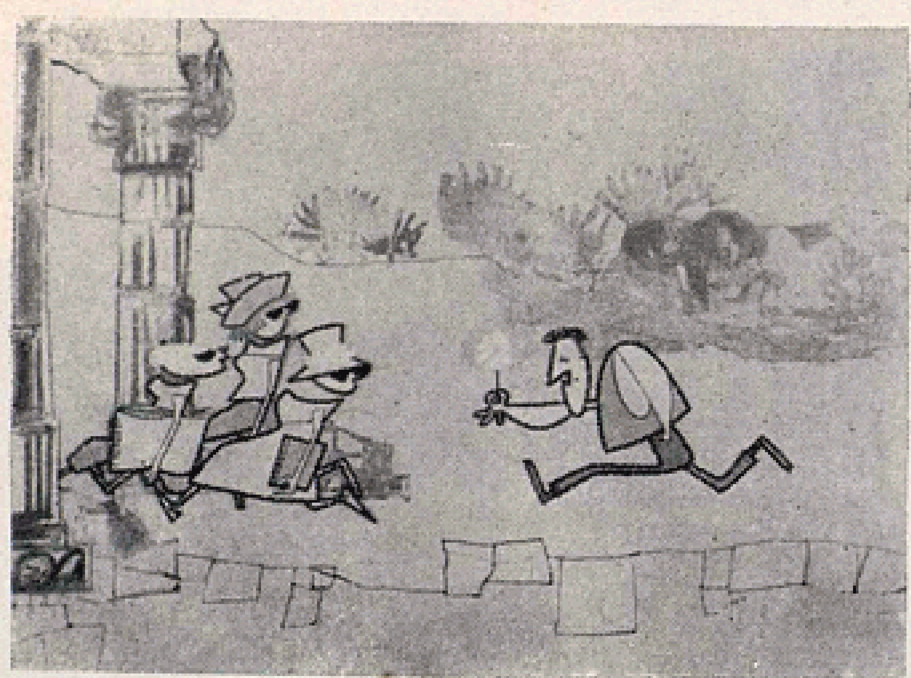
Посылаем вам несколько кадров из наиболее интересных мультипликационных фильмов, которые мы выпустили на экраны за последнее время.

Значительная часть нашей продукции посвящена области рекламы. Мы делаем фильмы как для кино, так и для телевидения.

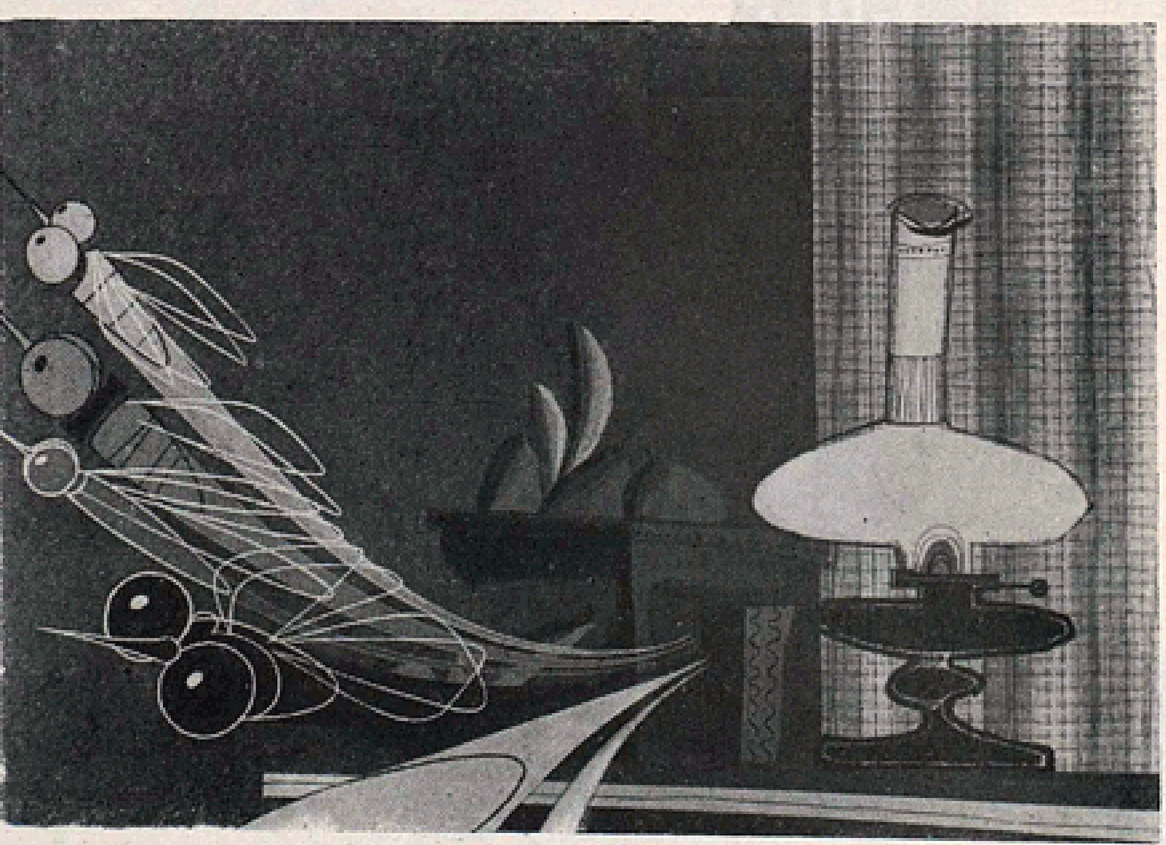
Студия «Гамма-фильм» была основана в 1947 году Роберто Гавиоли. Картины «Гамма-фильм» снискали много благодарных отзывов внутри страны и за границей.

В 1960 году «Гамма-фильм» выпустила художественную картину «Зеленая долина». Этот первый опыт пользовался большим успехом.

Мы с удовольствием посылаем вам кадры и очень рады, что они будут воспроизведены в вашем журнале.



«ЗЕЛЕНАЯ ДОЛИНА»



«НЕУЛОВИМЫЕ»

ПОЛЬША

ЧТО НОВОГО В ПОЛЬСКОЙ МУЛЬТИПЛИКАЦИИ?

«ДАЙ МНЕ КРОКОДИЛА»

В июне этого года в Кракове проходил 2-й фестиваль польских короткометражных фильмов, приуроченный к празднованию «дней Кракова». Одновременно в кинотеатрах Кракова демонстрировались короткометражные фильмы Советского Союза, Франции, Канады, Англии, Чехословакии и других стран.

На фестивале было представлено большое количество мультипликационных фильмов, как рисованных и кукольных, так и комбинированных, или, как их называют поляки, экспериментальных.

К экспериментальным фильмам они относят «Шутки» (автор сценария, режиссер, художник-постановщик, оператор и мультипликатор Казимир Урбанский).

Содержание фильма сводится к своеобразному рассказу о беспрерывном усовершенствовании различных видов оружия для ведения войн — от примитивного лука до атомной бомбы. Затем следует взрыв бомбы, и опять все начинается с изобретения лука. Фильм этот был отмечен на фестивале специальным дипломом.

Другой экспериментальный фильм, получивший диплом, — «20 лет» режиссера Стефана Яника, сделанный на плакатах, фотографиях и монтажах. Он посвящен 20-летнему юбилею Польской рабочей партии.

Интересен стилистическим решением рисованный фильм «Дай мне крокодила» режиссера Е. Мусиловича (Варшавская студия миниатюрных фильмов). Это остроумная сатира на женщин — любительниц экстравагантной моды. Действие фильма перенесено в каменный век. Фильм заканчивается бунтом мужей, бросивших своих сверхтребовательных жен.

С большим успехом прошел на фестивале фильм режиссера Витольда Гирша «Ожидание», уже получивший ряд премий на международных фестивалях в других странах. В фильме использованы куклы, сделанные из бумажных салфеток.

Дипломом отмечен и экспериментальный фильм «Горечь» режиссера Вацлава Вейсера. Это изобретательно сделанный киноплакат о вреде алкоголя.

«ЭКСКУРСИЯ В КОСМОС»

Показанные на фестивале польские фильмы в большинстве своем отличаются высоким художественным вкусом.

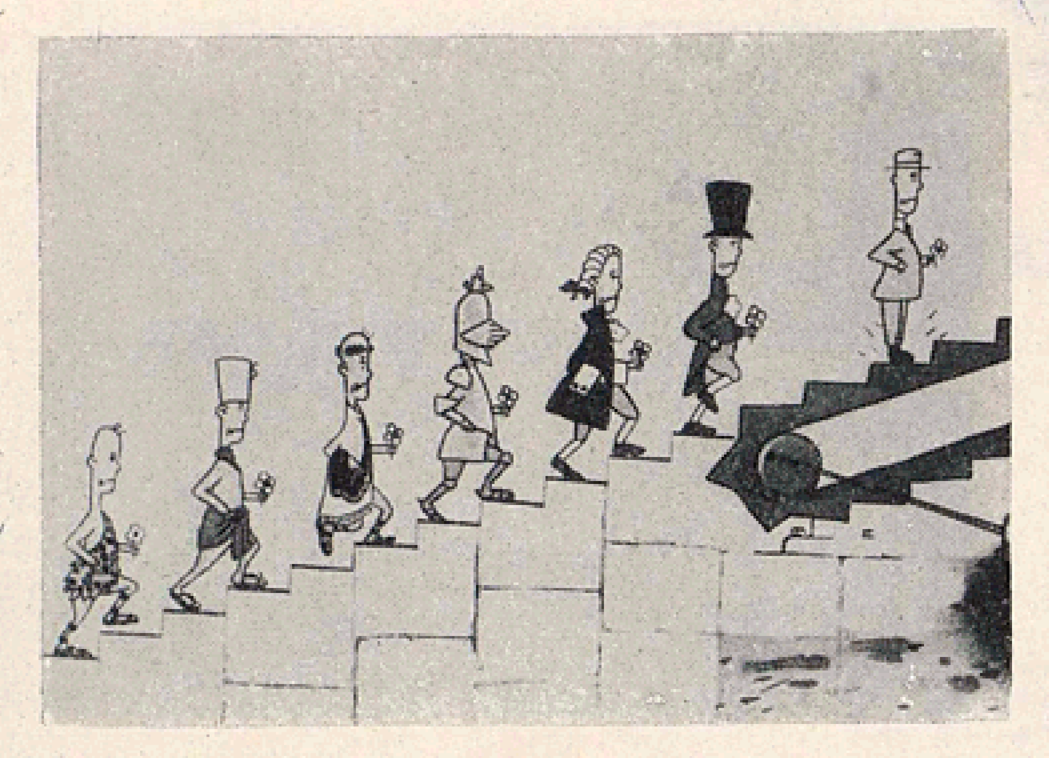
Основной жанр польского мультипликационного фильма — это поэтическая сказка. Как правило, здесь кукла и рисованный персонаж предельно метафоричны, условны.

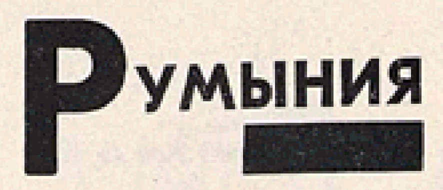
Большой интерес представляет музыка в фильмах, очень выразительная и современная по оркестровке.

Что особенно примечательно (это касается не только польских фильмов, но и ряда фильмов других стран, показанных на фестивале) — это почти полное отсутствие дикторского текста или диалога.

При ознакомлении с производством фильмов на польских киностудиях обращает на себя внимание совмещение профессий. В большинстве фильмов режиссер-постановщик является и автором сценария. Часто режиссер совмещает профессию художника-постановщика. Это создает единство стилистического и режиссерского решения фильма при общем разнообразии режиссерских и художественных индивидуальностей.

И. БОЯРСКИЙ





«КРАТКАЯ ИСТОРИЯ»

РУМЫНСКИЕ МУЛЬТИПЛИКАТОРЫ ИЩУТ

Румынские мультипликационные фильмы создали себе благодаря некоторым работам Иона Попеску-Гопо прекрасную репутацию на мировых кинофестивалях. Фильмы «Краткая история», «Семь искусств» и «Гомо сапиенс» были награждены первыми премиями в Канне, в Туре, в Эдинбурге, в Карловых Варах и в Сан-Франциско.

История мультипликационных фильмов, как и история всей румынской кинематографии, начинается, по существу, с момента установления народной власти в стране. Несколько спорадических попыток, сделанных пионерами-энтузиастами, натолкнулись в старой Румынии на полную безучастность правящих кругов, что помешало развернуть более или менее постоянную деятельность.

В настоящее время румынские киностудии выпускают множество мультипликационных фильмов. У нас имеется внушительная группа художников и техников, специализирующихся в этой области, постоянно ищущих новые формы, одушевленных живой творческой страстью.

Мультипликационные фильмы уже не рассматриваются у нас как легковесные дополнения к полнометражным фильмам. В то же время они не подпали под власть деятелей рекламы, как это бывает порой на Западе. Кукольные и рисованные фильмы зачастую составляют самостоятельные программы. Предназначенные для детей, они вызывают восторг и у взрослых зрителей. Эти фильмы, во многих из которых действуют «ожившие» игрушки, стремятся без излишнего педантизма внушить маленьким зрителям моральную идею, вытекающую из различных поступков героев. Примером могут служить такие фильмы-басни, как «Пчела и голубь» Попеску-Гопо, «Наказанный кот» Иона Морару, «Рассказ о медвежатах» Мати Аслан и Юлиана Герменяну, «Поросенок в экскурсии» Константина Попеску и другие.

Авторы этих фильмов стремятся определить по возможности место действия, локализовать условные фигуры героев. В «Двух зайчиках» Попеску-Гопо и в «Шоколадном торте» Паскаля Рэдулеску авторам удалось придать персонажам живописный облик, одев их в национальные костюмы и заставив их действовать в знакомой зрителю обстановке. В первом из этих фильмов зайчиха представлена в виде трудолюбивой кумушки; медвежонок похож на хитреца-крестьянина.

В фильме «У термометра лихорадка» Юлиан Герменяну пытается художественными средствами «очеловечить» домашние предметы. «Фея чернил» и «Заколдованная свирель» переходят из области басни в мир сказки. Элемент чудесного проявляется здесь не только в «очеловечении» предметов. Герои фильма—дети— с необыкновенной легкостью переходят в мир вымысла.

Румынские студии выпускают также короткометражные сатирические фильмы, в которых подвергаются остроумной критике отдельные недостатки, свойственные тем или иным взрослым людям. Помимо человечка с остроконечной головой Попеску-Гопо создал другого, не менее популярного героя — Мариники. Это рабочий, ленивый и небрежный, но в общем славный парень. «Болт Мариники» и «Мариники» состоят из ряда комических неувязок, вызванных либо отсутствием сознательности у их мультипликационного героя, либо его постоянной сонливостью. С юмором и фантазией Попеску-Гопо живо и изобретательно рисует последствия этих недостатков, то показывая неприятности, случившиеся с плохо нарезанным болтом, искалеченным Мариники, то непосредственно следя за злоключениями самого героя.

Такую же цель преследует и «Лягушонок Квак». Это — комический парафраз на тему басни Лафонтена о лягушке, которая задумала сравняться размерами с волом. Квак как бы олицетворяет некоторых молодых людей, привыкших хвастаться своими несуществующими достоинствами и талантами, присваивать себе звания чемпионов спорта и т.д. Лягушонок не лопается сразу, как у Лафонтена, а постепенно выдыхается.

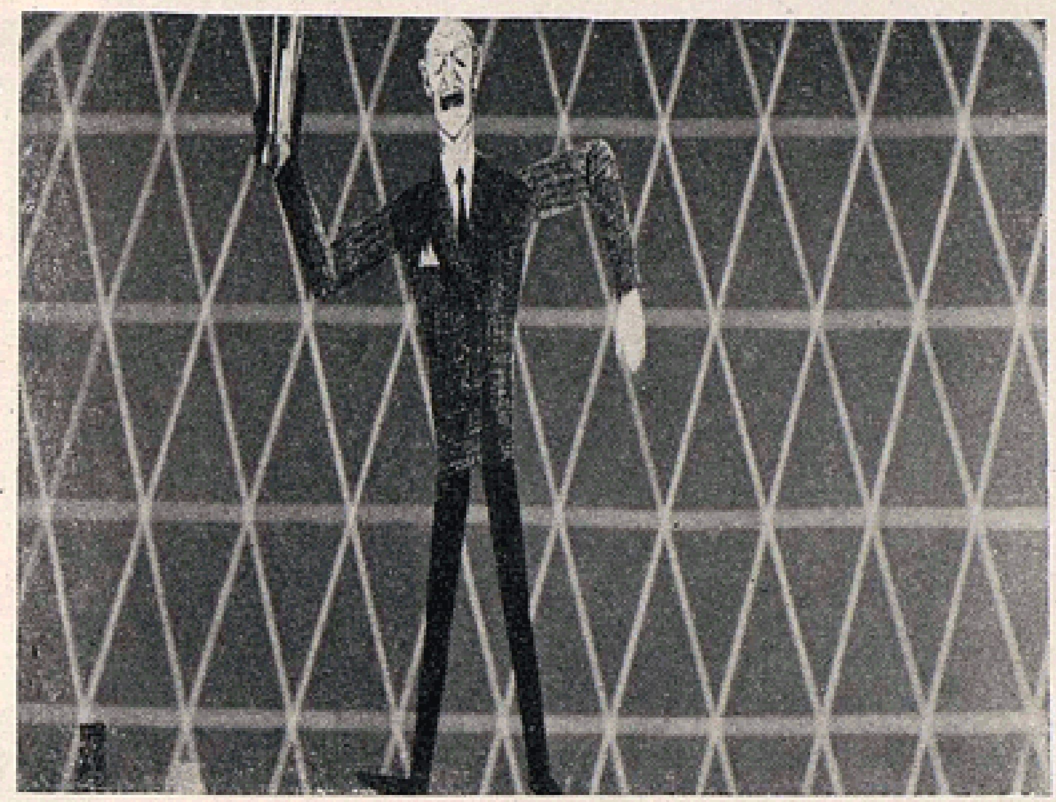
И, наконец, «Краткая история», «Семь искусств» и «Гомо сапиенс» Иона Попеску-Гопо и «Универсальный аппарат» Ливиу Гигорца подняли румынские мультипликационные фильмы до философско-поэтической тематики. Вера в человека и его возможности, прославление мирного созидательного труда, любовь к прекрасному превращают эти фильмы в изящные и полные в то же время глубокого содержания кинопоэмы, в которых достигнуто органичное единство юмора и лирики.

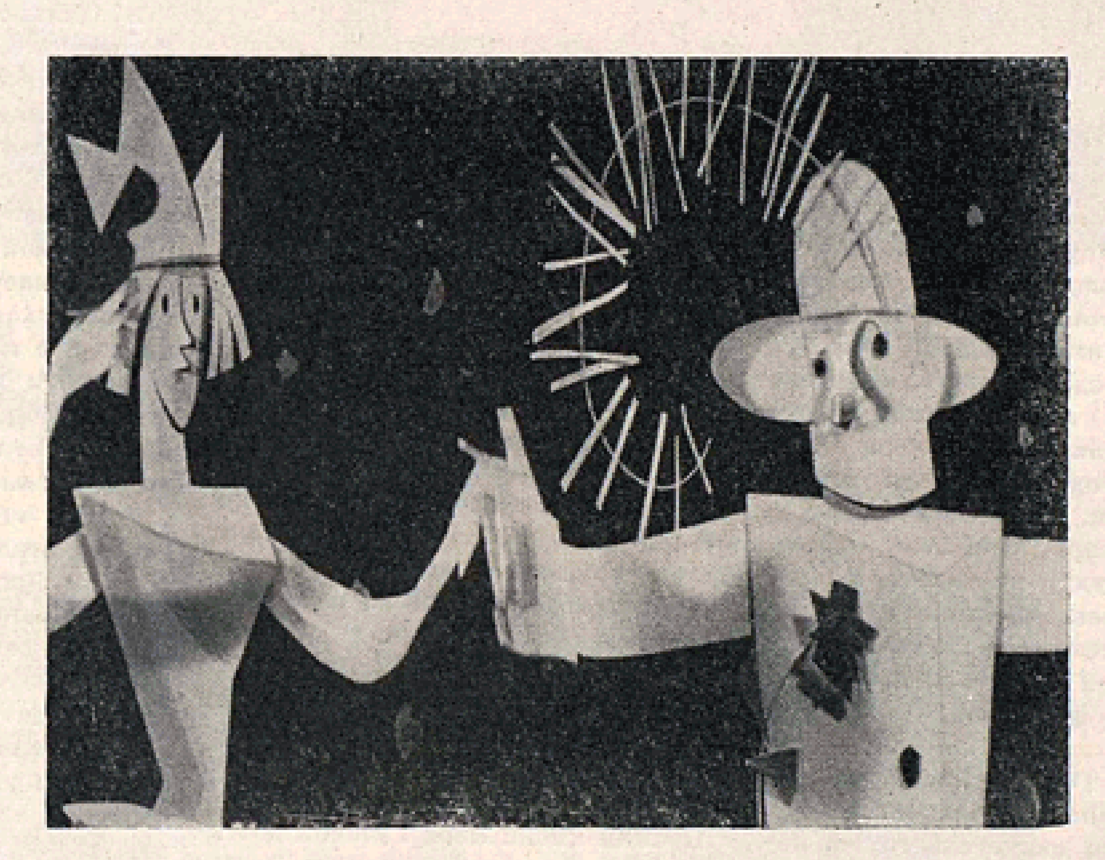
Если еще недавно над румынскими мультипликационными фильмами тяготело некоторое однообразие стиля, то за последнее время наряду с Попеску-Гопо все сильнее утверждают себя такие яркие художественные индивидуальности, как Ливиу Гигорц и Юлиан Герменяну. Их искания приводят к многообещающему разнообразию выразительных средств. Этим художникам свойственны поиски новых, подчас неожиданных и непривычных решений, и в то же время они наследуют лучшие традиции румынского народного искусства, что проявляется, в частности, в их ярко выраженной склонности к геометрически-упрощенным, синтезирующим линиям.

В. РАШИТА

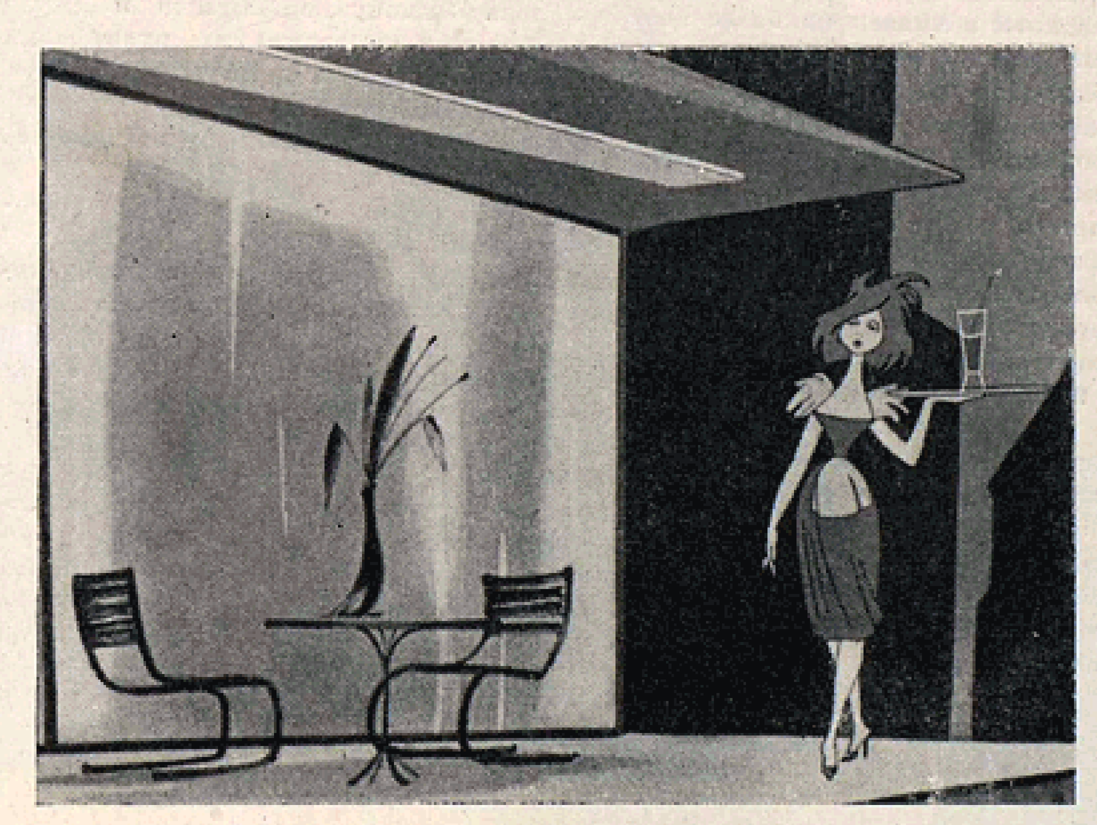
СССР

«ЛЕТАЮЩИЙ ПРОЛЕТАРИЙ»

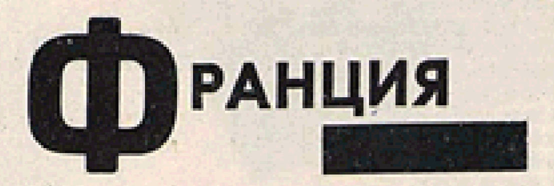




«ЛЕТАЮЩИЙ ПРОЛЕТАРИЙ»



«СЛУЧАЙ С ХУДОЖНИКОМ»



«ВИЛЛА «МОЯ МЕЧТА»

ФЕСТИВАЛЬ В АННЕСИ

Французский город Аннеси, столица бывшего королевства Савойя, стал признанной столицей мультипликационного кино, с тех пор как здесь была учреждена Ассоциация мультипликационного фильма и стали устраиваться через каждые два года фестивали мультфильмов. «Там, где прошли когда-то Ганнибал, Цезарь, Наполеон, проходят ныне и будут проходить Хабли, Пояр, Алексеев, Леница и другие новые победители», — писал Филипп Дюран в газете IV фестиваля мультипликационных фильмов «Анимасьон 62».

Закончился IV фестиваль. О поистине безграничных возможностях мультипликации свидетельствуют показанные в Аннеси наиболее интересные работы разных стран в этой области за последние два года. Неудержимостью фантазии, богатством творческой выдумки, разнообразием тем и сюжетов, смелым использованием и сочетанием самых разнообразных, порой неожиданных материалов, технических средств и приемов порадовали зрителей фильмы, представленные на фестивале.

В состав жюри вошли видные мастера мультипликации и критики: Александр Алексеев (Франция), Бржетислав Пояр (Чехословакия), Эрнест Пинтов (США), Ян Леница (Польша), Джанни Ронделино (Италия), Робер Бенеюн (Франция), Морис Блэкберн (Канада), Душан Вукотич (Югославия).

Присуждены награды:

Большой приз фестиваля — статуэтка из позолоченных бронзовых проволок «Отлет» работы молодого парижского скульптора Нила Майара — присуждена Джорджу Даннингу (Великобритания) за фильм «Летающий человек».

Специальную премию жюри получили Джон и Фэйт Хабли (США) за фильм «Звезды и люди».

Премия сатиры вручена Ричарду Уильямсу (Великобритания) за мультфильм «О человеке».

Премия за мультфильм для детей присуждена Те Вей и Шен Ша-шун (КНР) за фильм «Головастики ищут маму».

Премия имени Элен Грейсон досталась Эммануэлю Людзати и Джуло Джанини (Италия) за мультфильм «Паладины Франции».

Особо отмечены:

«Паразит» Владимира Легкого (Чехословакия),

«Бумеранг» Бориса Колара (Югославия).

Французские и иностранные журналисты, представленные на фестивале, присудили Международную премию критики фильму Бруно Бодзетто «Альфа—омега» (Италия).

●

Один человек летает, другой не может улететь — таково несложное содержание фильма Джорджа Даннига «Летающий человек». Всего только две минуты идет этот фильм, но, по отзывам видевших его, он производит незабываемое впечатление замечательным мастерством, с которым достигнуто ощущение трехмерного пространства, редким совершенством в передаче движений летающего человека.

Фильм «Люди и звезды», как это и заявлено в его названии, посвящен месту человека во Вселенной. Авторы фильма—супруги Джон и Фэйт Хабли — сумели эту тему выразить необычайно глубоко и поэтично.

В фильме «О человеке» Ричард Уильямс с большой изобретательностью сочетает рисунок, вырезки, фотографии, схемы, добиваясь неожиданного и оригинального эффекта.

Детский мультфильм «Головастики ищут маму», созданный коллективом Шанхайской студии мультфильмов, рассказывает о приключениях трех головастиков, разыскивающих свою мать. Все обитатели подводного царства были добры к ним, кроме злой рыбы с Формозы... Свежестью и изяществом отличаются рисунок и краски этого фильма.

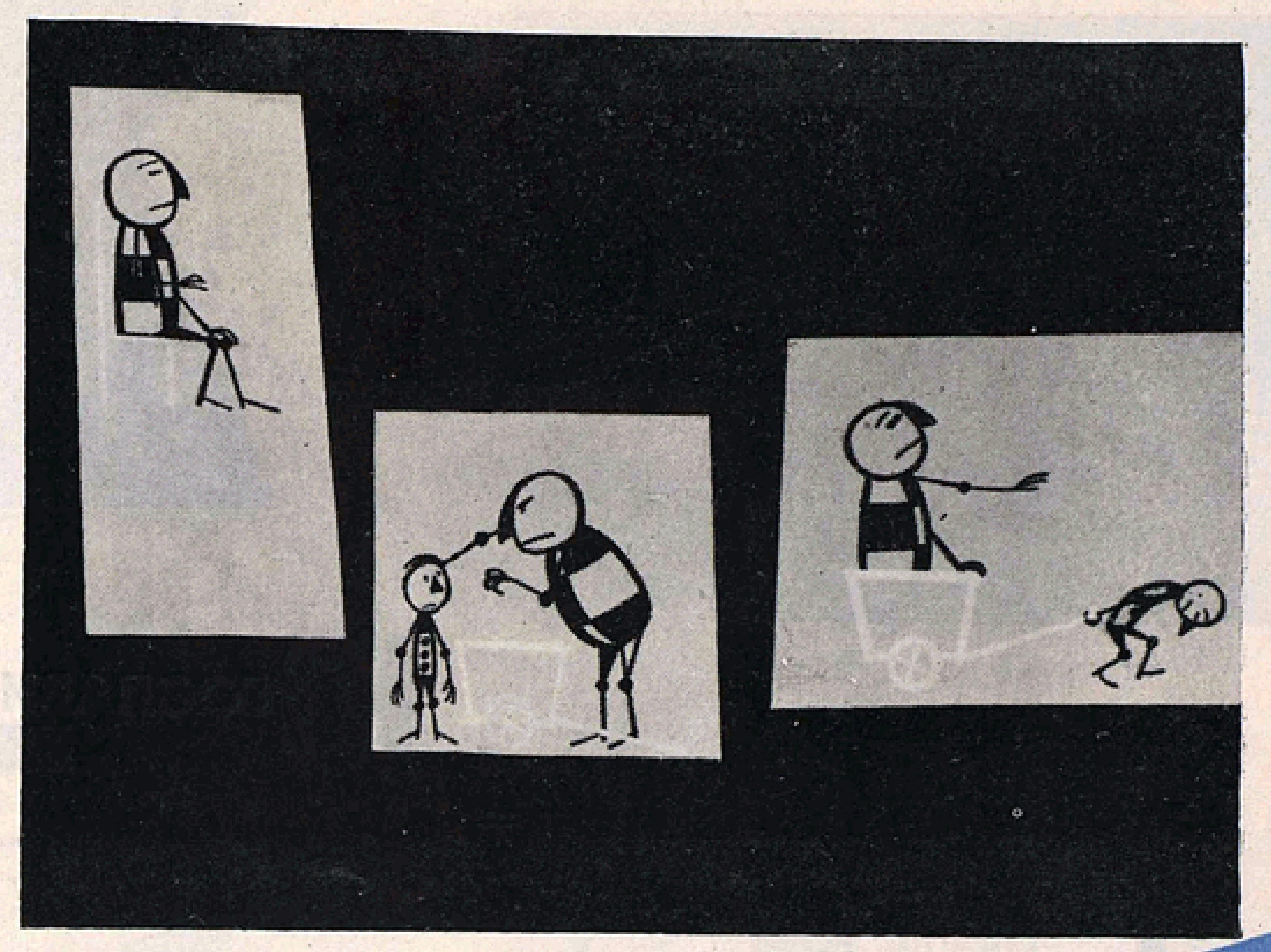
Фильм «Паладины Франции», созданный итальянцами Эммануэлем Людзати и Джуло Джанини, рассказывает о приключениях средневековых рыцарей, его живопись напоминает старинные витражи.

«Паразит» Владимира Легкого — оригинальное маленькое произведение, в котором действуют два персонажа — добрый и злой. Злой, разумеется, живет за счет доброго, обирает его, издевается над ним, но в конце концов добрый восстает.

Едким саркастическим юмором отличается «Бумеранг» Бориса Колара; его тема — страх и нечистая совесть.

В мультфильме «Альфа—омега» рассказывается о важнейших явлениях жизни человека от рождения до смерти, о природе, религии, любви, труде. Герой произведения — неподвижный рисованный персонаж, который находится в центре кадра. На все явления жизни реагирует при помощи ключа, заводящего аппарат для размышлений, находящийся в его черепной коробке. Но механизм изнашивается и потом однажды останавливается...

Е. К.

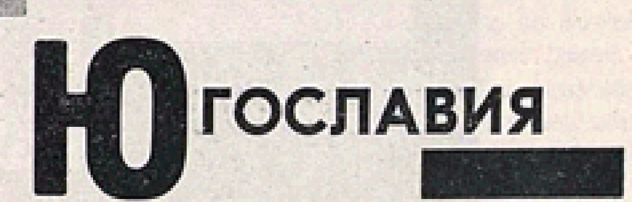


«ПАРАЗИТ»

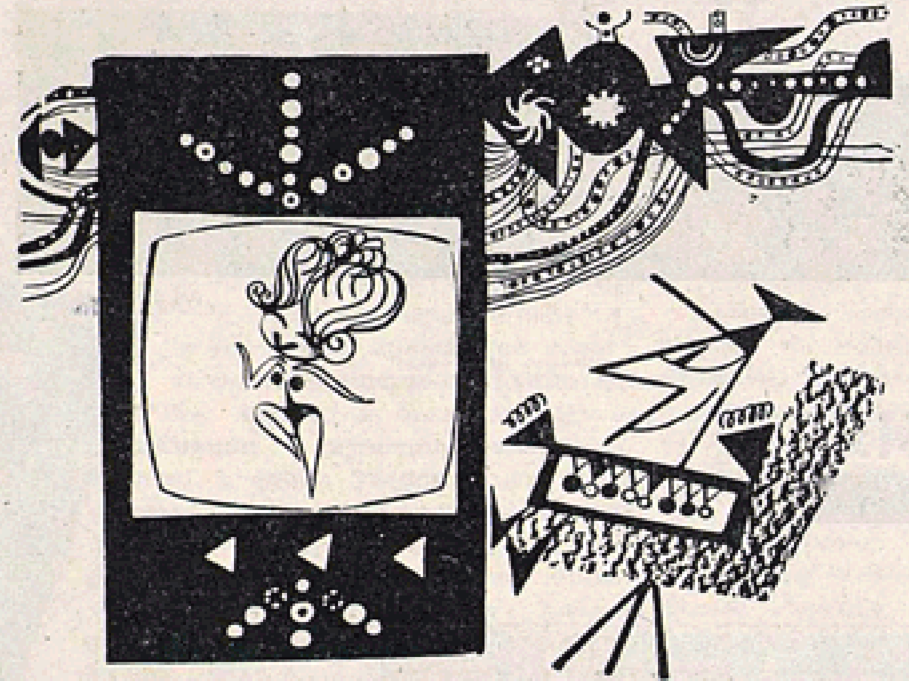
ЧЕХОСЛОВАКИЯ

«СКОЛЬКО ВОДЫ!»

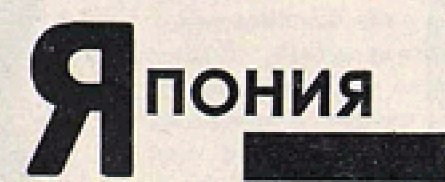
«СУРРОГАТ»



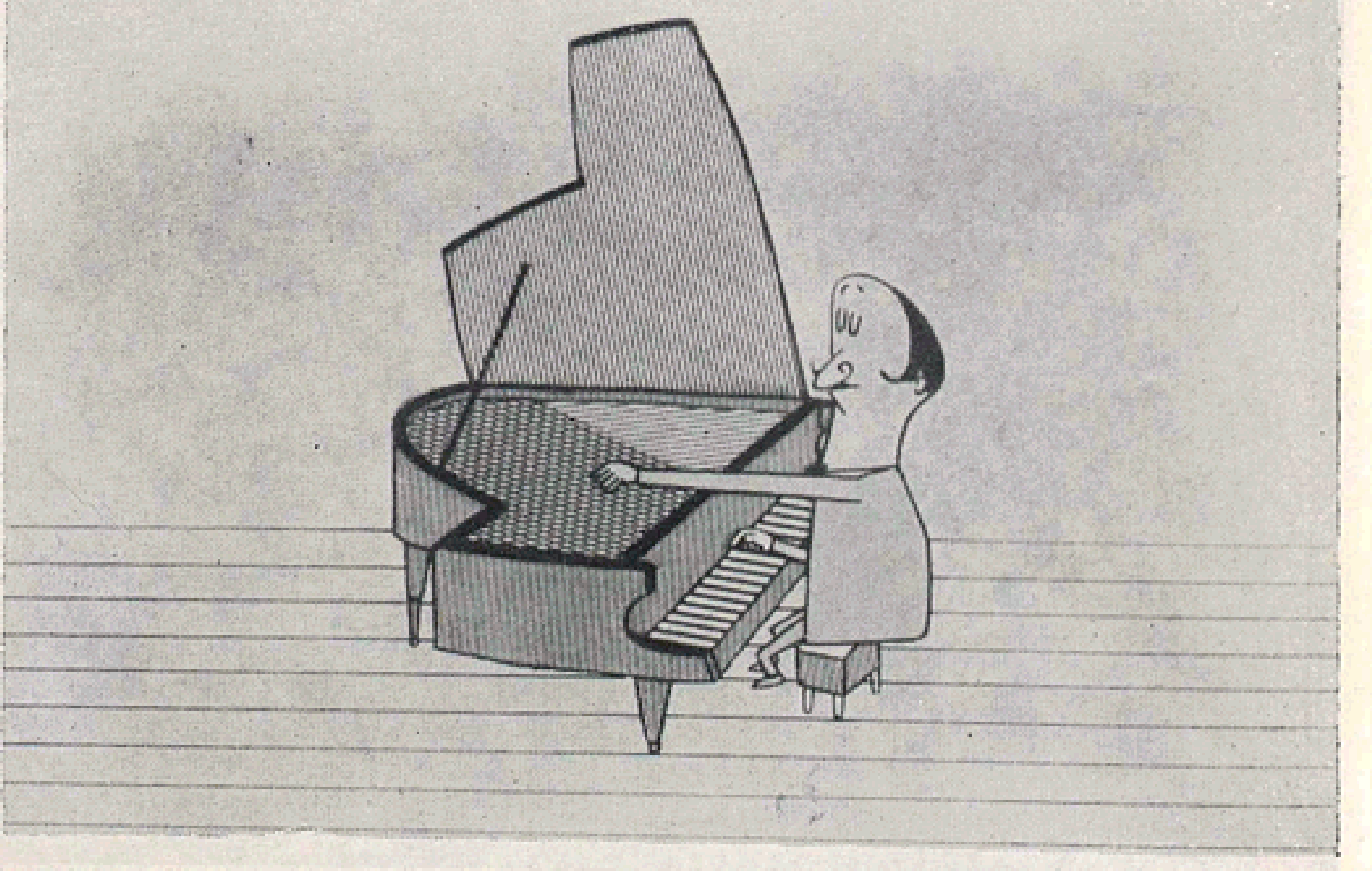
Югославия



«БУМЕРАНГ»



Япония



«ЗДЕСЬ И ТАМ»

ЗВОНОК ИЗ РЕДАКЦИИ

Меры приняты, но...

В редакцию пришло письмо комсомольцев из поселка Бараниха, Магаданской области. Вот оно.

Уважаемая редакция!

Мы, рабочая молодежь, комсомольцы поселка Бараниха на Чукотке, обращаемся к вам за помощью. Наш поселок начал строиться в 1960 году. Сейчас в поселке населения около 2 тысяч человек. Комсомольцы и молодежь решили своими силами в неурочное время построить клуб. Клуб построили. Выдали нам узкопленочную киноустановку, но кинокартины к нам доставляют очень плохо. Так, в течение трех месяцев — марта, апреля и мая — мы не получили н и о д н о й кинокартины.

Самолеты летают к нам часто. Мы неоднократно обращались с нашей просьбой и в Билибинский райком профсоюза, и к первому секретарю Билибинского райкома КПСС тов. Кузнецовой, и в обком профсоюза в г. Магадан.

Мы знаем, что теперь выходит много художественных фильмов, киножурналов, но мы обычно смотрим старые фильмы выпуска 1950—1955 годов, которые в Москве демонстрируются разве что в кинотеатре повторного фильма.

Мальков, секретарь комитета ВЛКСМ
Устинов, инженер ДЭС
Мухамедзанов, электрик
Гронский, дизелист и другие

Получив это письмо, мы побывали в Управлении кинофикации и проката Министерства культуры РСФСР.

Заместитель начальника главка М. В. Александров, опираясь на многочисленные цифровые данные, рассказал о том, что не хватает пленки для тиражирования копий, что в процентном отношении в малонаселенные районы страны засылается больше копий, чем в другие места. Так, Магаданская область, сказал он, получает одну копию фильма на 45 киноустановок, а в среднем по Российской Федерации копия идет на 80 точек проката.

Доводы тов. Александрова звучали убедительно. И все же факт, о котором сообщили комсомольцы, был вопиющим.

К сожалению, этот факт в управлении не прозвучал сигналом тревоги. Он был признан достоверным и только!

Тов. Александров сказал, кроме того, что в управлении нет средств для телефонной связи с Магаданом, и попросил редакцию выяснить обстоятельства дела.

Редакция, конечно, связалась по телефону с управляющим Магаданской областной конторой кинопроката тов. Левчуком. Мы попросили прислать нам обстоятельное письмо о нуждах Магаданской конторы проката. Ответ не заставил себя ждать.

Вот это письмо.

Магаданская областная контора кинопроката сообщает, что киноустановка находится в ведении Билибинского райкома профсоюза. Из-за отсутствия транспортных связей Билибинский райком профсоюза не мог в течение марта, апреля и мая месяцев с. г. доставить необходимое количество копий в пос. Бараниха. В настоящее время решился вопрос о доставке кинофильмов в пос. Бараниха через Певекское отделение кинопроката, Чаунского района, где лучшие условия связи; теперь кинофильмы будут поступать регулярно.

Управляющий Магаданской областной конторой кинопроката Л е в ч у к

Теперь мы снова спрашиваем тов. Александрова: может быть, Управлению кинофикации и проката Министерства культуры РСФСР стоит посерьезнее заняться прокатом фильмов в отдаленных районах страны?

ВНИМАНИЕ АКТЕРУ!

М. БЛЕЙМАН

Правда артистизма

Об Эрасте Гарине

В Ленинградском театре комедии шла премьера водевиля «Вас вызывает Таймыр». Спектакль был забавен. Публика охотно хлопала, вызывая участников. На сцену вышли актеры, азартные и веселые. Неловко раскланивались драматурги. Режиссер долго не появлялся. Наконец мы увидели немного сутулого, но казавшегося устремленным вперед человека в небрежном сером костюме. Актеры расступились, но он остановился. И только тогда, когда все внимание публики сосредоточилось на нем, он проделал несложный ритуал благодарственного поклона с предельным и покоряющим изяществом.

Я давно знал Эраста Гарина — по спектаклям, по фильмам. На этот раз он покорил меня тем, как сыграл кланяющегося публике режиссера.

Я не ошибся в слове — он действительно это «сыграл». Казалось, он был удивлен и растроган успехом и вместе с тем был им удовлетворен, уверенный, что иначе и не могло быть. В короткий поклон он вложил многоплановое содержание.

Через много лет после премьеры «Таймыра», Гарин рассказал, как Станиславский вышел на сцену после премьеры «Горячего сердца». Он описал до мельчайших деталей и поведение великого режиссера и мизансцену, которую нашел Станиславский, чтобы «выжать» максимум аплодисментов. Удивительное знание законов сценического движения он использовал для того, чтобы подчинить себе зрительный зал, заставить его реагировать так, как ему было нужно.

Гарин не копировал Станиславского и вел себя по-другому. Но он был на сцене, и это обязывало его к сценическому поведению. Он выполнял бытовой ритуал, но делал это артистично.

1

Мы говорим — «артист» (это слово вовсе не синоним слова «актер»), говорим — «артистизм», но не всегда отдаем себе отчет в значении этих понятий.

Я не случайно здесь написал, что «артист» и «актер» — не синонимы. Актер может «умереть» в роли или «утонуть» в ней. Артист никогда не потеряет своей индивидуальности, не пожертвует ею. Недаром мы говорим о «хорошем актере» и «интересном артисте». Это, конечно, не театроведческие термины, но в быту они существуют.

Я помню в роли Хлестакова Чехова и Гарина. Они по-разному понимали Гоголя, подчеркивали в образе Хлестакова различные черты, наконец, играли в спектаклях театров, полярных по стилю. Каждый из артистов предъявлял зрителю «своего» Хлестакова. Можно было отдать предпочтение психологизму Чехова перед эксцентрикой Гарина, или наоборот, но нельзя было не увидеть, что исполнение роли у обоих артистов было по-своему совершенным.

История зрелищного искусства сохраняет имена артистов, а не только «исполнителей» тех или иных ролей. Великими актерами становятся те, кто умеет выявить свою индивидуальность в каждой роли. Вот почему мы

помним Мочалова и Каратыгина, Комиссаржевскую и Савину, Дузе и Бернар: мы сравниваем, как великие актеры выражали свою индивидуальность в одних и тех же ролях.

Все это азбучные истины, и о них не стоило бы говорить, если бы их не погребли под ворохом мертвых условностей и живых предрассудков.

У всех на памяти два конкурса имени Чайковского и их лауреаты Ван Клиберн и Джон Огдон. Не нужно быть музыкантом, чтобы обнаружить у исполнителей одного и того же фортепьянного концерта разные характеры, а следовательно, и различную интерпретацию Чайковского. Вот оно — нужное слово. Настоящий артист не подчиняется заданному тексту, а по-своему интерпретирует его.

Самое интересное в Гарине то, что он не столько актер, сколько артист (кстати, он любит это последнее слово). Мы смотрим Гарина в фильмах и на театре и никогда не забываем, что перед нами именно он — Эраст Гарин. Его нельзя не узнать, как бы он ни был загримирован. Нельзя не услышать его интонации, хотя они всегда разнообразны. Это не свойство внешних и голосовых данных Гарина, не ограниченность, а существо его исполнительской манеры, его индивидуальность.

2

Станиславский заставил актеров отказаться от напластованных десятилетиями традиций исполнения, от втискивания роли в тесные рамки актерского «амплуа». Он требовал правды изображения чувств и научил актера не только изобразить на сцене судьбу персонажа, но и пережить ее, причем каждый раз заново.

Беда многих последователей Станиславского в том, что они ограничивают задачу актера искусством переживания. Для них искусство кончается там, где оно по сути дела только начинается.

Знание азбуки — это не вершина науки, хотя без умения читать ее не достичь. Правдивость — основа всякого искусства, но нужно еще уметь выразить эту правду, преобразовать правду жизни в правду искусства.

В процессе этого преобразования перед искусством и возникают проблемы выразительности, стиля, исполнительской манеры, жанра и его условностей. Станиславский, кстати, понимал это лучше других. Достаточно вспомнить хотя бы описанные Н. М. Горчаковым репетиции «Сестер Жерар», чтобы увидеть, как режиссер искал стилистику исполнения мелодрамы. Он и не подумал бы найденные в этой работе принципы воплощения сценической правды использовать при постановке на сцене Островского, Чехова или Шекспира.

Правда — всегда в основе искусства и всегда в его результате. Если говорить об актере, правда — в основе актерского переживания роли и в том, как, какими способами он ее доносит до зрителя. Вся работа актера — в промежутке, в поисках поведения, способного выявить правду. Вот почему так называемая «естественность» сценического поведения, то есть подражание поведению человека в быту, оказывается на сцене или на экране не правдой, а всего только правдоподобием, а зачастую и просто ложью.

Правда сценического или экранного поведения определена не только правдой переживания, но и стилистикой произведения, особенностями его жанра, короче, множеством

Гулячкин. «Мандат» Н. Эрдмана. Государственный театр имени Вс. Мейерхольда, 1925

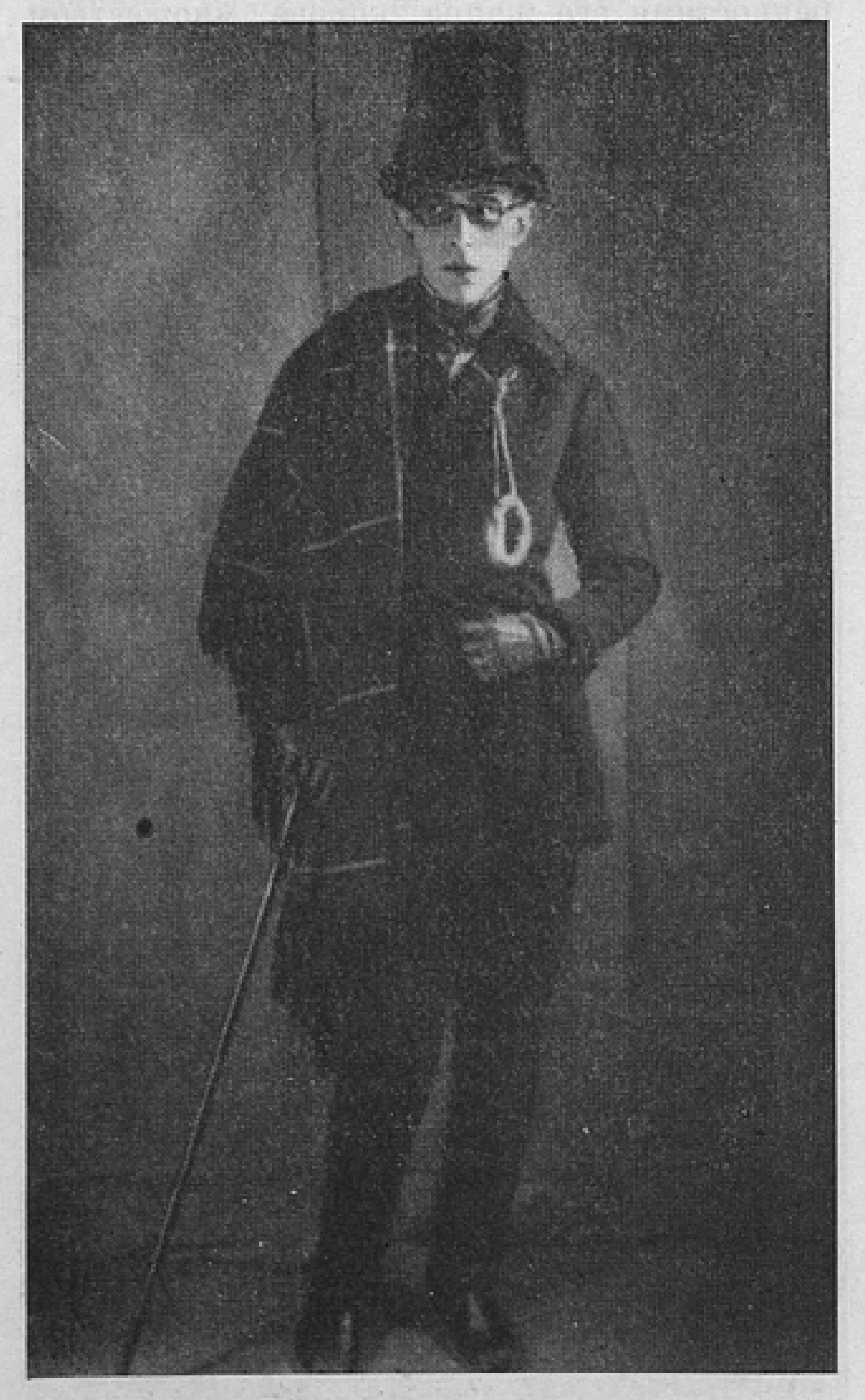
обертонов. Если бы это было не так, мы бы не знали плохих актеров, или, вернее, искусство актера было бы сведено к простому подражанию.

Гарин—удивительно правдивый артист. Но это вовсе не значит, что он играет внешнее правдоподобие. Чаще всего он сознательно отказывается от него, потому что задачи, которые он перед собой ставит, безмерно сложны и серьезны.

3

Я не буду рассказывать обо всех ролях Гарина, тем более что моя задача ограничена рассказом о его кинематографических ролях. Но и здесь я не буду говорить о том, когда и как Гарин сыграл свою первую роль, как он играл вторую и третью. Как у каждого актера, у Гарина среди ролей были роли большие и маленькие, удачные и неудачные. И не об этом пойдет речь. Мне хочется постичь своеобразие актерской манеры Гарина, понять его индивидуальность. Для этого достаточно анализа нескольких ролей.

Хлестаков. «Ревизор».
Государственный театр имени Вс. Мейерхольда, 1926



Маленький служащий решил жениться. Он не только нашел невесту, но даже заказал к свадьбе новый костюм. Он сумел опередить других претендентов на руку и сердце полюбившейся ему девицы. Но в решительный момент, когда уже нужно было идти под венец, он сбежал со своей собственной свадьбы.

Нетрудно припомнить, что это сюжет «Женитьбы» Гоголя. Ее много играли на русском театре, пожалуй, чаще, чем «Ревизора». Комедию Гоголя играли безыскусно, весело, так, как и нужно играть водевиль.

Но ведь Гоголь не был веселым и легкомысленным драмоделом, и его не мог прельстить веселый анекдот сам по себе. У него был сатирический замысел, и это легко обнаружить в тех случаях, когда речь идет о большинстве персонажей «Женитьбы». Но один из героев комедии загадочен, и этот герой — Подколесин. Конечно, можно и не пытаться его характеризовать, можно сказать, что, мол, Гоголь написал комедию масок и нет смысла углубляться в психологию ее персонажей и утверждать, что Подколесина можно и нужно играть просто как робкого, трусливого человека. Так и играли.

Но для Гарина — и в этом он был глубоко прав — комедия Гоголя нисколько не сродни водевилям Каратыгина или Кони. Комедия написана Гоголем, и, следовательно, за внешней ее бесхитростностью не мог не скрываться глубокий замысел, может быть не менее глубокий, чем в истории о глупом чиновнике, которого приняли за ревизора, или в драматическом рассказе о другом чиновнике, у которого украли только что «построенную» шинель. Гарин, уже игравший на театре Хлестакова, не мог играть только роль Подколесина, он должен был играть Гоголя, насытить с виду бесхитростные перипетии комедии своим пониманием замысла Гоголя, не только понять этот замысел, но и выразить его.

Фильм Э. Гарина и Х. Локшиной «Женитьба» упрекали в формализме, хотя именно формализма в нем не было вовсе.

В фильме было много других существенных недостатков. Это было неровное произведение, но я не берусь сейчас анализировать его по существу, ибо предметом моей статьи является Гарин.

Гарин, играя Гоголя, не мог позабыть великую сложность драматурга и прозаика, сквозь «натуральный» стиль которого прорывалась и фантастика и точный психологизм. Гарин не мог не психологизировать, не мог не разобраться во внутренних мотивах поведения Подколесина. Играть Гоголя иначе — значит сделать его грубым и пошлым.

И вот Гарин совершает актерский подвиг. Его Подколесин совсем не похож на водевильный персонаж. Он медлителен, задумчив, иногда драматичен в своей оцепенелости. В сюжете о трусе, сбежавшем от невесты, Гарин играет трагикомедию безволия. Его Подколесин — человек с парализованной волей, привыкший только к регламентированным действиям. Чиновничья оцепенелость не позволяет ему сделать ни одного поступка, который выходил бы за пределы регламентированной, чиновничьей жизни. Так, страх Подколесина из черты его характера вырастает в социально-психологический признак и, более того, в объект сатиры. Из водевильного персонажа Подколесин становится персонажем сатирическим, причем вполне в духе Гоголя, который открыл, что сатира может быть не только смешной, но и драматической.

В интерпретации Гарина сатирический персонаж Гоголя не теряет ни грана комизма, но вместе с тем он сродни в чем-то и Акакию Акакиевичу Башмачкину, и герою полузабытого раннего рассказа Достоевского «Слабое сердце», написанного под несомненным влиянием Гоголя.

Гарин играл своего Подколесина с удивительной психологической полнотой, стилистической точностью и, я бы сказал, социальной прозорливостью.

Я подробно говорил о «Женитьбе» не случайно. В этом фильме Гарин полностью раскрыл одну из самых сильных сторон своего дарования, родственного, кстати, стилистике Гоголя,— умение переключать комическое в трагическое и наоборот.

Существует заблуждение, что это переключение свойственно только Чаплину и что это изобретение Чаплина в искусстве. Это верно, если внести поправку: никто не пользуется этим умением совершенней, чем Чаплин, и никто не сделал это умение переключать драму в комедию основным признаком стиля.

Но давайте вспомним спектакль В. Э. Мейерхольда «Великодушный рогоносец» Э. Кромелинка. Из комической, мало того, фарсовой истории о том, как ревнивец заставляет любимую жену изменить ему только для того, чтобы подтвердить свои подозрения в ее измене, Мейерхольд извлек драму ревности, драму собственничества. Смешной ревнивец Брюно в иные моменты спектакля становился и драматичным и даже страшным. Комизм ситуаций спектакля, комизм их решений не гасил, а подчеркивал его сатирический драматизм.

Чацкий. «Горе уму». Государственный театр имени Вс. Мейерхольда, 1928

И недаром Мейерхольд ставил Сухово-Кобылина, драматурга, в природе комедий которого было заложено это пересечение драматических и острокомедийных ситуаций и характеристик. Вспомним, наконец, рожденный в театре Мейерхольда «Мандат» Н. Эрдмана и исполнение Гариным роли Гулячкина. Ничего не теряя в сатирической характеристике персонажа, подчеркивая его комические черты, Гарин вместе с тем показал и драматизм его судьбы. Поэтому в интерпретации Гарина Гулячкин не только смешон, не только жалок, но и драматичен, что сообщает образу правдивость и удивительную жизненную достоверность.

Несомненно, годы, проведенные в театре Мейерхольда, позволили Гарину отточить «чаплиновскую» сторону своего дарования. Но как бы то ни было, органическое или благо-

«Ревизор». Сцена вранья. Хлестаков — Э. Гарин, городничий — А. Старковский.
Государственный театр имени Вс. Мейерхольда, 1928

приобретенное, это умение играть на пересечении трагического и комического стало одним из существенных признаков его артистической индивидуальности.

4

Гарин расширил контрастный принцип исполнения. Он начал искать в поведении изображаемого персонажа неожиданные детали, взаимоисключающие краски, которые, однако, всегда служат изображению характера. Это позволило Гарину создать образ почти гоголевской сатирической силы в фильме, который на такую силу сатирического обобщения и не претендовал.

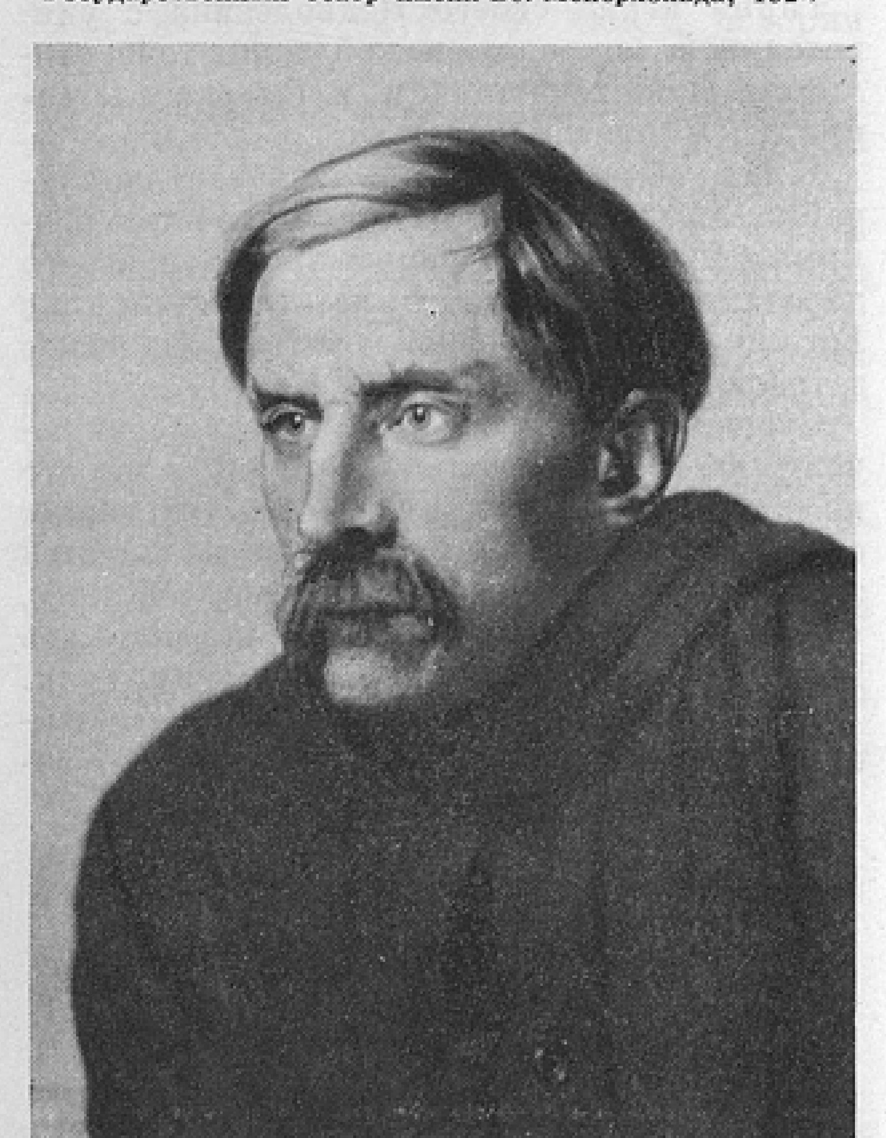
Если прочитать сценарий «Музыкальная история» Е. Петрова и Г. Мунблита, если вспомнить фильм, станет ясно, что ни авторы сценария, ни режиссер А. Ивановский не претендовали на сатирическое изображение глубин человеческого характера. «Музыкальная история»— в сущности, бытовая кинокомедия с музыкальными вставками. Образ шофера Тараканова, так, как он написан в сценарии,—традиционный комедийный «дурак». Но эту роль играл в фильме Гарин.

В сценарии Тараканов откровенно глуп, неуклюж, неловок. Гарин не жертвует ни единой черточкой этой комедийной характеристики. Но вместе с тем, и это самое удивительное, Гарин показывает, что эти комические черты только внешняя оболочка образа, а существо его страшновато. Тараканов Гарина не только дурак — он прежде всего законченный мещанин, ограниченный и осторожный, злобный и потому опасный.

И. Ильинский — превосходный, глубокий и своеобразный артист, к тому же обладающий редким даром комического. Но вспомним, как он играет подобные роли — мещан, бюрократических дураков. С великолепной наблюдательностью он подчеркивает смешное, но никогда — драматическое. Не то Гарин. Он всегда находит не только комедийное, но и драматическое зерно образа, он находит не только его глубину, но и его многозначность, его объемность. Наверное, поэтому образ его Тараканова стал нарицательным — ведь Гарин не только показал зрителю Тараканова, но и рассказал о природе этого социального типа.

Прошло несколько лет, и Эраст Гарин опять столкнулся с образом воинствующего мещанина и комического «дурака». Он сыграл жениха в «Свадьбе» Чехова (в фильме И. Анненского). Жених в его исполнении — это настойчивый, злобный, подозрительный и напыщенный человечек. Даже в его речи преобладают настырные, злые, свистящие интонации. Но Гарин играет его так, что этот человечек не страшен, а жалок. Это целиком от Чехова: драматизм в том, что его пер-

Оконный. «Командарм 2» И. Сельвинского.
Государственный театр имени Вс. Мейерхольда, 1928

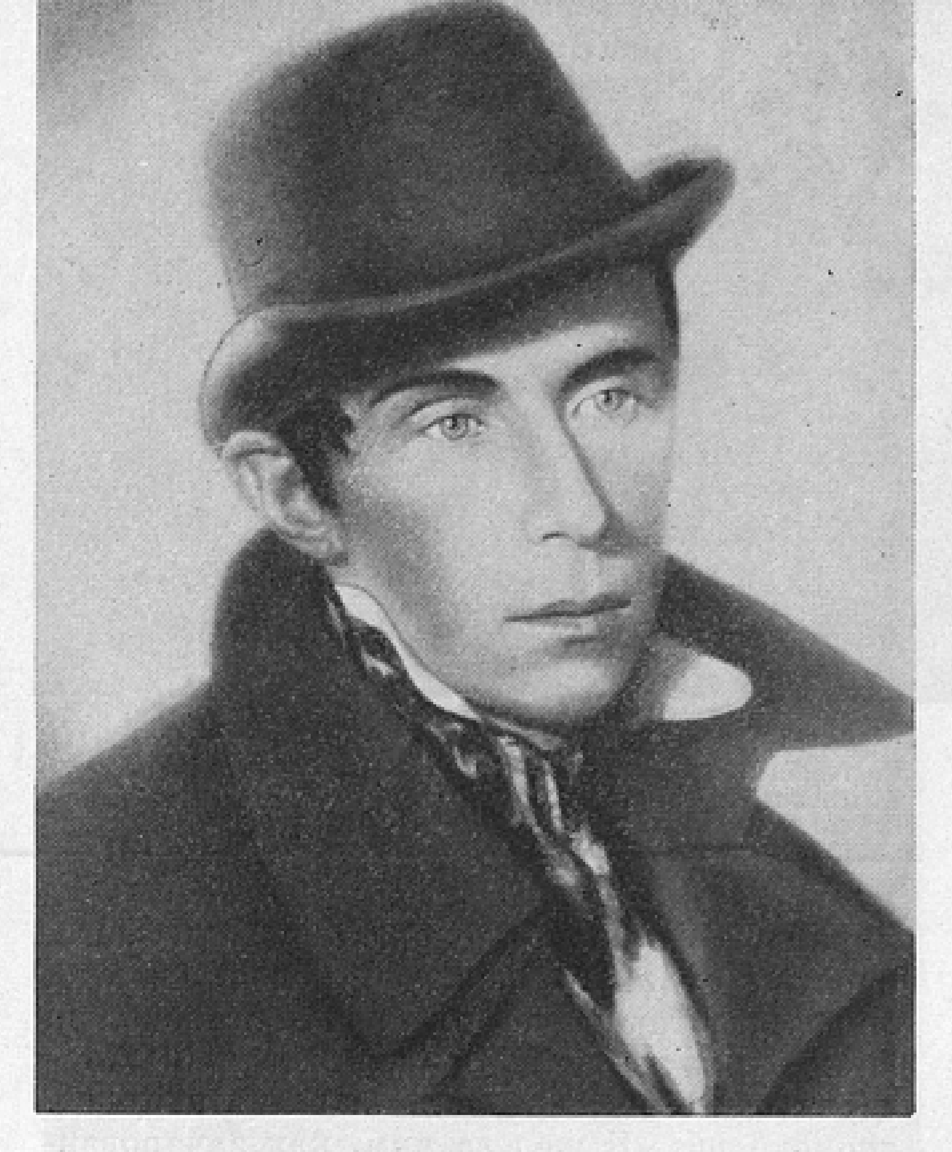


сонаж глупо и подло, по-мещански жадно отстаивает свое достоинство, мелкое и ничтожное.

Гарин в манере стилистики Чехова играет драматическое существо комедийного образа. И это приковывает к нему внимание зрителя, хотя в водевиле его роль равноправна с другими. Но другие исполнители «Свадьбы», и нужно сказать, превосходные, играют только комическое, щедро отпущенное им Чеховым, а Гарин вскрывает драматическое существо образа в безукоризненной комической форме. Он играет главное — замысел Чехова, его глубину.

Вот почему Гарин выходит победителем еще в одной встрече с Чеховым — «Ведьме», где он играет дьячка. Он делает это удивительно смешно, не теряя ни крупицы комизма, заложенного в роли. Но вспомните, что Гарин в этой роли одновременно и драматичен. Именно так и написал Чехов — за обыденной скукой жизни, за привычной ее дикостью он вскрыл ее трагизм.

Здесь артист становится рядом с писателем, произведение которого он исполняет.



Подколесин. «Женитьба». Сценарий и постановка Э. Гарина и Х. Локшиной. «Ленфильм», 1937

5

Обычно принято говорить об удачах артиста. Но мне нужно нарушить традицию и говорить о фильме неудавшемся и о том, как в нем играл Гарин. Речь пойдет о «Русском сувенире».

Об этом фильме написано много горьких и справедливых слов. И я не хочу полемизировать с его оценкой. Меня интересует другое. В фильме снимались превосходные актеры, и я бы сказал, некоторые из них недурно справились со своей задачей. Но их погубила общая сюжетная концепция фильма, неправдивая и дурно выдуманная.

И вот в этом неправдивом и даже неправдоподобном зрелище появляется Гарин, и, несмотря на то, что он участвует в тех же ситуациях, что и его партнеры, вы верите каждому его жесту, каждому его слову.

К сожалению, я не умею описывать актерское исполнение, актерскую интонацию, жест, как это умеют такие критики, как Ю. Юзовский и Г. Бояджиев. Мне придется ограничиться соображениями, которые всегда менее убедительны, чем описания.

Я не знаю, как этого добивается Гарин, но он выходит победителем из каждой нелепицы, в которую его погружает драматург. Каждая ситуация позволяет ему найти новую краску характера. Гарин играет эксцентрично, более эксцентрично, чем его партнеры, но как-то так получается, что неправдоподобие поведения в неправдоподобных обстоятельствах в конечном итоге создает правду характера. Мы видим британского пастора, невозмутимого, лукавого, простодушного, обаятельного, и мы верим, что этот человек так и должен себя вести. Гарин как-то находит логику в алогизме, смысл в бессмыслице, правду в лживой ситуации. Он совершенно серьезен там, где любой актер стал бы «фортелять». Он находит какие-то, как говорят на театре, «приспособления», которые позволяют сделать роль и убедительной и правдивой.

Наверное, в этом и кроется высший артистизм. Он в том, что роль неправдивая становится правдой, когда ее играет большой артист.

Как-то, много лет назад, я шел днем по пустынной окраинной улице. Впереди шел человек в черном матросском бушлате. Он шел прямо, деловым, быстрым шагом. Вдруг он остановился, снял бушлат, аккуратно расстелил его на тротуаре, и попытался сделать стойку. Акробатическая фигура не по-

Адъютант Каблуков. «Поручик Киже». Сценарий Ю. Тынянова. Режиссер А. Файнциммер. Белгоскино, 1934

лучилась. Он поднял бушлат, встряхнул его, очистил от пыли, надел и пошел дальше. Через десяток шагов он опять остановился, снял бушлат, расстелил и опять попытался сделать стойку. Он повторил эту игру несколько раз. Я шел за ним, как зачарованный, и думал: что заставляет этого человека так странно вести себя? То, что он, наверное, пьян, ничего не объясняло. Наконец я обогнал его. Он действительно был пьян. Но тайны его поведения я понять не мог.

Я рассказал об этом случае Гарину и спросил, можно ли сыграть такого человека. Он подумал и коротко сказал — можно. Он нашел оправдание, внутренний ход психологии. Он понял этого человека.

Так Гарин, наверное, понял и свою роль в «Русском сувенире». Он открыл для себя правду характера в эксцентрическом, кукольном персонаже, которого играл. Другие актеры не нашли — винить их за это нельзя. Задача была слишком головоломна.

Увидев Гарина в «Русском сувенире», я уверовал, что этот артист может сыграть все что угодно.

Из любого обстоятельства Гарин извлекает его естественную суть и находит правдивую реакцию, хотя и выражена она подчас неправдоподобно, эксцентрично, преувеличенно. Он никогда не забывает о высокой, конечной правде характера, хотя и выражает его в неправдоподобных формах.

Бывает ли правдив эксцентризм? Нужно ли это доказывать теперь, когда мир знает искусство Чаплина? Все дело в правдивости реакции, в ее психологической точности. Форма ее выражения может быть какой угодно. В этом, наверное, объяснение того, что Чаплин, единственный, уцелел из комических актеров десятых и двадцатых годов. Сколько их было?! Ну кто сейчас помнит Ллойда, Бэнкса, Конклина, Лэндиса и десяток других? Каждый играл маску, каждый пользовался теми же «гэгами», что и Чаплин. Но была разница между ними. Они измышляли смешное, Чаплин изыскивал естественную комическую реакцию, находил правду поведения.

Этим эксцентризмом правды владеет и Гарин.

6

Путь к правде в искусстве иногда бывает прямым, но никогда не бывает примитивным. В искусстве актерского исполнения нельзя путать правдивость с естественностью. Естественность — условие, правдивость — результат.

Впрочем, и естественность бывает различной — естественность бытового поведения и естественность поведения трагического героя вовсе не равнозначны. Массовидная, так сказать, «среднестатистическая» естественность еще не искусство.

Человек, которому досаждает муха, отмахивается от нее. Как бы естественно ученик театральной школы ни делал такой этюд, это не искусство, а всего только имитация.

Есть старый театральный анекдот. Станиславский репетирует с Москвиным. Актеру нужно выйти на сцену, снять шляпу и повесить ее на вешалку. Что тут трудного? Однако сколько раз ни проделывал Москвин

Жених — Э. Гарин, невеста — З. Федорова. «Свадьба». Сценарий и постановка И. Анненского. Тбилисская киностудия, 1944

это нехитрое задание, Станиславский прерывал его резким «не верю». У анекдота два конца: в одном случае Москвин приходил в отчаяние и заявлял, что из него не выйдет актера, в другом — он предлагал Станиславскому показать, как нужно играть, и в свою очередь говорил ему «не верю».

Анекдот этот не так прост, как кажется с первого взгляда. Рожденный во МХАТ, он эксцентрически выражал сущность режиссуры Станиславского. Конечно, актер, подобный Москвину, умел правдоподобно повесить шляпу на вешалку, но Станиславский ему «не верил», потому что в движении, хотя оно и было естественным, не было театральности, не было открытия правды поведения персонажа.

Конечно, правда — в переживании образа. Но правда и в выражении этого переживания, в поведении предельно выразительном, иногда заостренном, но всегда совершенно индивидуальном. Мало играть страсть, эмоцию, мысль — их нужно выразить так, чтобы стала ясна сущность человека, переживающего эти страсти и мысли. А эта сущность всегда индивидуальна.

Правда едина и для науки и для искусства. И там и здесь она меньше всего в повторении известного, в фиксации общепринятого, в трюизме. Правда — в открытии новой, обоснованной точки зрения на мир, историю, человека.

В искусстве индивидуальная интерпретация образа не противоречит правде — она ее выражает.

Правда актерского исполнения по-новому раскрывает поведение человека, его психологию.

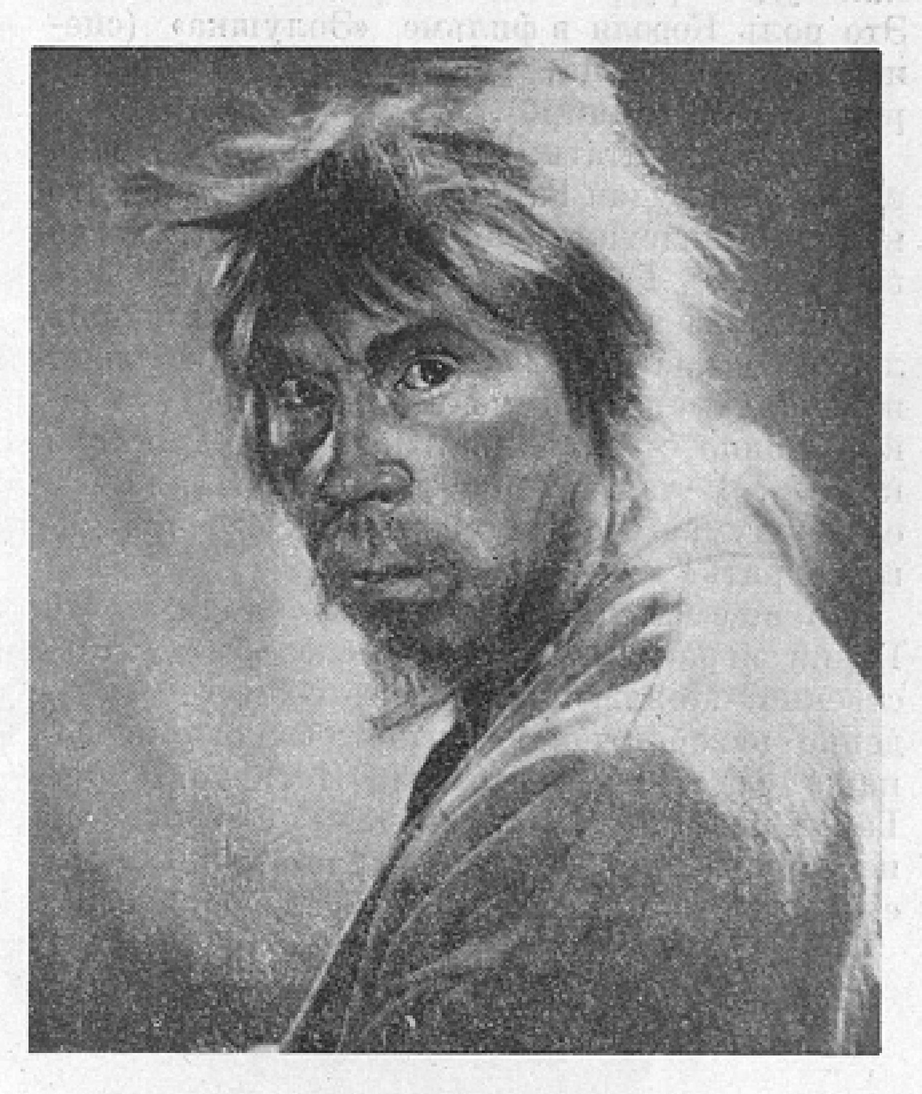
Разве это не противоречит понятию типичности образа? Нисколько. Типичность не в абстрагировании. Художественный образ всегда конкретен, но эта конкретность находится в диалектическом единстве с абстракцией.

Вот почему в искусстве возможны правдивый гротеск, правдивая эксцентриада, правда шаржа и карикатуры, правда фантастики, правда сказки.

К сожалению, «средний» кинорежиссер требует от актера только так называемой естественности, только обыденной реакции на обыденные обстоятельства. Он не ждет от актера ни фантазии, ни своеобразной мысли, словом, не считает актера способным на

Король. «Обыкновенное чудо» Е. Шварца. Театр-студия киноактера, 1956

Дьячок. «Ведьма». Сценарий и постановка А. Абрамова. «Ленфильм», 1958



Прохор Лыков. «Водяной». Сценарий Э. Бурановой. Режиссер С. Сиделев. «Ленфильм», 1961

открытия. Он считает творчество чисто режиссерской функцией. Актер из художника превращается в подвижную бутафорию. Эраст Гарин напоминает, что актер — это художник, а не объект съемок.

7

Я много раз говорю слово «правда» в этой статье. Но есть одна роль Гарина, которую как будто трудно сочетать с этим понятием. Это роль Короля в фильме «Золушка» (сценарий Е. Шварца, режиссеры Н. Кошеверова и М. Шапиро).

Принято считать, что роль Короля — одна из больших удач Гарина в кино. Думаю, что каждый видевший фильм улыбается, когда вспоминает Гарина.

Но где же здесь правда? Сказочный король любит устраивать веселые балы, обожает невероятные приключения и содействует браку Принца с Золушкой. Возможен ли такой король? В чем правда этого образа, каким он придуман драматургом? Как его правдиво играть?

Но вспомните фильм, и вы увидите, что Гарин играет правдиво. Может быть, естественно? Можно представить себе, что поведение невероятного фантастического персонажа будет естественным. Нет, повторяю, Гарин играет правдиво и, может быть, совсем не естественно. Он ведь играет короля, а в его интерпретации у этого персонажа нет ни важности, ни повелительных интонаций, ни королевских поступков, хотя он и остается королем.

Между тем, Король Гарина и правдив и реален. И это не только реальность сказки, но прежде всего реальность детского представления о сказочном персонаже. Гарин играет Короля таким, каким его порождает детское воображение. Мало того, он играет ребенка. Сказочный король такой же ребенок, как и измысливший его юный зритель. В этой ребячливости, в наивном и радостном восприятии мира и мудрость созданного Гариным образа и его поэтическая достоверность.

Путь к реализации роли и на этот раз оказывается непростым. Здесь, как и всегда, Гарин идет к созданию характера, сочетая свое понимание драматурга и его стиля со своей жизненной наблюдательностью, со своим пониманием природы человека.

Так в рамках драматургического стиля создается стиль актерского исполнения, так возникает индивидуальность актера, которая всегда разнообразна, всегда адекватна образу и всегда своеобразна.

Так возникает артистизм.

●

Диапазон ролей Гарина необычайно велик. Ему доступно все — от страшного и сложного гротеска Гоголя до наивного, детского восприятия мира. Он играет роли комические и драматические, он вскрывает глубины психологии своего персонажа и набрасывает легкий, но острый сатирический портрет. Он играет всегда в безукоризненном стилевом единстве с автором, а иногда и создает стиль, если у автора его нет.

И все-таки, мне кажется, творчество Гарина далеко не исчерпано. Не нужно жалеть его за то, что он нередко играет небольшие роли в маленьких фильмах. Ведь играет он их удивительно точно и верно, безукоризненно, интересно и артистично.

Но это не его масштаб.

Он еще найдет себя в большой роли, написанной большим драматургом. Недаром он хочет ставить и играть «Ричарда III» Шекспира.

Неужели мы не увидим его в этой роли?

Продолжаем публиковать письма—отклики на обращение С. Михалкова к мастерам комедии (см. «Искусство кино», 1962, № 5).

Дорогой Сергей Владимирович!

Считаю своим долгом откликнуться на Ваше открытое письмо о комедии, которое я прочел в журнале «Искусство кино».

Я считаю, что лучше всего было бы отвечать Вам делом, а не письмом. Но для этого нужно было бы отдать все свое время, всю свою энергию — иначе не создать веселой, хорошей кинокомедии. Но я театральный актер да еще руководитель театра и должен не только готовить новые роли (ведь в каждом нашем представлении я играю по нескольку ролей), но и выпускать новые спектакли. Уйти целиком в кино — значило бы изменить своему виду искусства. Я считаю, что спектакли нашего театра по жанру очень близко соприкасаются с кино, в особенности с той формой киносатиры, которую Вы избрали. Ведь наша миниатюра — это сатирический микрофильм.

Повторяю — к сожалению, нет времени, и отдаться кинематографу до конца я не могу. Однако я готов по мере сил содействовать расцвету любимого жанра комедии и сатиры в кино. Рад, что Вы, Сергей Владимирович, подняли на страницах журнала вопрос о комедии, — очень своевременно! Честь Вам и хвала за «Фитиль».

Аркадий РАЙКИН

Дорогие товарищи!

Я был рад прочесть письмо С. В. Михалкова о предстоящем расцвете комедийного кино. Всей душою желаю успеха этому замыслу. И лично я готов сделать все доступное мне, чтобы поскорее осуществился такой размах нашего общего дела.

Конечно, нет особой надобности снова перечислять все препоны и шишки, кои отмечали путь комических картин прежде. Но ради пользы дела необходимо обратить внимание руководителей студий и комедийных объединений вот на что.

Сегодня главное препятствие в нашей работе — недостаток режиссеров, умеющих и желающих ставить смешные картины. Именно умеющих и желающих.

Кинематографисты отлично знают, что постановка комедии требует особой техники, особого такта, вкуса, понимания особенностей жанра и глубокого понимания многих явлений действительности, которые должны быть отражены в фильме соответственным образом — то есть тактично и с четкой идейной и смысловой установкой.

Режиссеры комических фильмов должны овладеть специальным мастерством для этого дела. И формальные моменты, и моменты идейные, смысловые сочетаются в нашем жанре особенно капризно и точно. Нарушение пропорций здесь губит все. И наоборот: такт художника делает дозволенным многое такое, что при ином подходе не годится. Вот пример. Аркадий Райкин, обладая удивительным артистическим тактом и дарованием, позволяет себе самые гигантские гиперболы. Но всегда его гротеск точно выражает замысел автора и артиста и воспринимается с благодарностью...

Надо обучать нашему делу больше молодых режиссеров, чтобы они обрели необходимую квалификацию. Сейчас же очень мало у нас постановщиков, которые рискуют идти в наши жанры. Понятно, почему это возникло. Но преодолевать надо срочно и, если можно так выразиться, массово: не пять и не десять режиссеров-сатириков нам нужны, а сто или двести.

Предвижу вопрос: куда столь много? А ведь советское кино существует не только в Москве. И все студии имеют право и даже обязаны выпускать комедийные короткометражки (наравне и с полнометражными комедиями).

Далее. Сейчас при наличии считанных режиссеро-единиц судьба даже кратчайшего сценария зависит от каприза этих единиц. И другой раз хорошие замыслы отвергаются студиями на разумных основаниях: зачем же платить деньги за манускрипт, который не пойдет в работу?.. А ведь и в этом вопросе для расцвета потребно множество рукописей. Пусть десятки приходящих в комедию режиссеров получают на выбор сотни приобретенных замыслов!

Это я говорю не для того, чтобы заставить государство раскошеливаться на вещи, приобретаемые, так сказать, «впрок». Нет, государственную копеечку надо беречь. И следует найти форму взаимоотношений автора со студией такую, когда аванс выдается лишь при разработке заявки для данного режиссера. Но в портфеле студии должны лежать многие и многие заявки, одобренные соответственными советами по комедии. За иные особо ценные замыслы можно и аванс дать, пока в меньшем размере, чем по типовому договору, но все-таки поощрить автора надо... Словом, здесь нужна установка на запас, на полную сумму, а не на завтрашний денечек, как предел перспективного мышления!

Хочется еще заметить, что ни режиссеры наши, ни авторы, ни руководители студий, ни художники-оформители не смеют оторваться от земли в смысле вещественного оформления сатирических фильмов. В самом деле, почему буффонный персонаж комической короткой картины должен действовать в среде не только реалистической, а даже натуралистической? Неужели нельзя решать такие фильмы в приеме карикатуры? Должно! Но нет смельчака среди деятелей нашего кино, который первым открыл бы экран для такой новинки... А жаль. Пора, давно пора!

Да мало ли что еще нам «давно пора»... Будем надеяться, что теперь-то мы все наладим разумно и толково.

Да здравствует предстоящий расцвет «Фитиля» под предводительством С. Михалкова!

В. АРДОВ

А. ГУЛИЕВ

А теперь побываем на студии

Когда же киностудии начнут всерьез заниматься веселой комедией?

Недавно С. Михалков обратился к литераторам, кинорежиссерам, актерам с открытым письмом («Искусство кино», 1962, № 5), в котором призывал взяться «за острую, колкую сатиру, за веселую комедию, за смех испепеляющий, за смех исцеляющий».

На это письмо было много откликов. И. Ильинский, Ф. Раневская, Б. Ласкин, М. Миронова, Л. Ленч, Л. Лиходеев, А. Медведкин, К. Рыжов, М. Гиндин, Г. Рябкин, А. Райкин, В. Ардов выразили на страницах журнала горячее желание создавать комедии.

Игорь Владимирович Ильинский написал о том, что его участие в двух микрофильмах для «Фитиля» — это только «разминка перед большой работой, о которой я мечтаю». О хорошей «нестандартной» комедийной роли мечтает Мария Владимировна Миронова. Мечтает «сняться в хорошем комедийном фильме, у хорошего режиссера, в хорошей роли» Фаина Григорьевна Раневская. Мечтают артисты, писатели, режиссеры... Мечтают зрители...

Все мечтают о комедии.

Летом начал выходить регулярный сатирический киножурнал «Фитиль» под редакцией С. Михалкова, острый, смешной, иногда злой. Спасибо! — говорят зрители. — Но этого мало!

А теперь, как писали в старину, дайте руку, любезный читатель, и я поведу вас в храм муз, туда где рождается смех, звенящий потом со всех экранов страны. Мы отправимся с вами на студию «Мосфильм».

По дороге я напомню вам, читатель, что два года назад на «Мосфильме» при Втором творческом объединении была создана специальная комедийная мастерская. Она должна была объединить вокруг себя литераторов — комедиографов и сатириков, артистов, режиссеров, молодых и не молодых,— желающих работать в веселом и трудном жанре комедии.

Активной творческой работе этой мастерской должны были оказывать всяческое содействие все, от кого оно требовалось.

Как мы помним, первые блины этой мастерской вышли комом — это были два малоудачных сатирических альманаха. Последний из них вышел летом прошлого года.

— Что было дальше? — спросите вы.

Ничего. Ровно ничего. И не потому, что мастерская работает плохо, а потому, что она... не работает вовсе. Она закрылась. Да, да, закрылась. Сама собой. Просто захирела.

— Как же! — воскликнете вы.— Ведь было столько разговоров об этой мастерской, столько надежд возлагали все на нее. И зрители обрадовались, и актеры предвкушали интересную творческую работу, и литераторы решили, что есть наконец прибежище, где их комедийные произведения будут пользоваться, говоря дипломатическим языком, политикой наибольшего благоприятствования. В общем, было много шуму. Неужели из ничего?..

А вот послушайте, что говорилось о комедии на расширенном заседании президиума Оргкомитета Союза работников кинематографии год назад, 17 ноября 1961 года.

Наш замечательный мастер кинокомедии И. Пырьев очень правильно сказал, что «надо обеспечить производство кинокомедий особыми мерами».

— Ведь без смеха, без песни, без веселья, без веселых, радостных картин, которые не только изобличали бы пороки общества, но просто давали бы радость человеку и бодрость,— без этого нельзя идти в коммунизм.

Правильные, хорошие слова! А дела? А мастерская?

Снова послушаем И. Пырьева на том же заседании:

— Я с трудом со своими товарищами сколотил мастерскую. Мы привлекли режиссеров, которые ничего не делают на студии, находятся в простое. Но какого же труда стоила картина!.. Нам не давали павильонов, не помогали ни в чем. Мало того, организовали по приказу Министерства культуры мастерскую экспериментальную, а нам говорят: «У вас плановая мастерская. Вам запланировано две единицы—будьте любезны подавать их на-гора...» После этого мне неудобно, как руководителю мастерской, созывать людей и говорить им о работе.

Да-а-а... дорогой читатель,— скажем мы вслед за Иваном Александровичем Пырьевым и пожалеем, что мастер так быстро отступил перед неизбежными потерями производства.

Вот мы уже пришли к проходной «Мосфильма». Пойдем прямо во Второе объединение — туда, где собирались работники комедийной мастерской. Ведь до сих пор на студии считают, что комедией занимается больше всех Второе объединение — там, мол, специалисты этого дела.

Вот портфель этого объединения, то есть та его часть, которая касается комедии.

Две короткометражки, зачатые еще в комедийной мастерской,— «Сын» (экранизация рассказа Ю. Нагибина) и «План трезвости» Э. Брагинского. На вторую короткометражку еще нет даже и режиссера. Два полнометражных комедийных сценария — «Мяч в кольце» Э. Брагинского и «Кое-что о Васюковых» С. Шатрова. Впрочем, на них тоже нет режиссеров (и не знаем, будут ли вообще). Два сценария дорабатываются снова и снова, и конца этому не видно. Вот и все дела...

Повторим здесь, что сказал нам директор Второго объединения Ю. Шевкуненко:

— Расхолодил работу комедийной мастерской тот факт, что к альманаху плохо отнеслись и дали третью категорию, что пресса была не очень ласкова, хотя и хотела поддержать ростки нового, что на студии ее, мастерскую, «зажимали», что «план резал».

Словом, он повторил то, что мы уже слышали на заседании президиума от И. Пырьева.

— В общем, все поняли: хлопот с этой комедией не оберешься. И дело захирело,— так закончил свои комментарии руководитель Второго объединения.

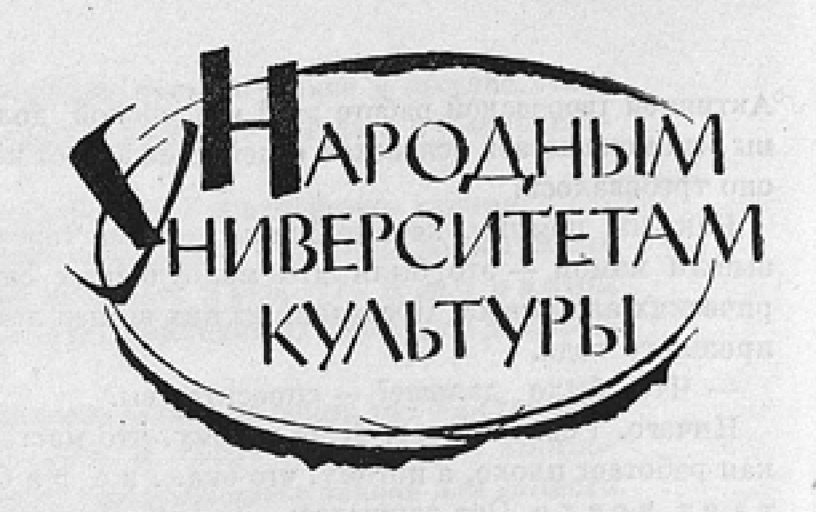
В Первом, Третьем и других объединениях студии дела обстоят не лучше. В портфелях мы обнаружим один-два договора на комедии. Есть и готовые, точнее, оплаченные комедийные сценарии, но они не могут воспламенить творческого огонька ни у одного режиссера — то ли из-за их несовершенства, то ли потому, что этих режиссеров вообще нелегко воспламенить. Руководители этих объединений сокрушенно вздыхают и, разводя руками, констатируют: «Да, с комедией плохо... Не получается у нас...»

Мы с вами понимаем, читатель,— трудного здесь действительно немало. Вероятно, немаловажной помехой была и организационная сторона вопроса, о которой говорил И. Пырьев. Но ведь нельзя же так откровенно пасовать перед трудностями! А на «Мосфильме» успокоились и даже обрадовались: беспокойный ребенок вдруг, к счастью, утих и уже никого не тревожит.

В партийных документах не раз указывалось на то, что работники кино мало заботятся о жанровом разнообразии выпущенных фильмов, и специально подчеркивалось, что редко на экраны выходят увлекательные высокохудожественные кинокомедии.

Создание кинокомедии требует большой энергии, мужественного упорства, организации, а главное, неистребимой любви к юмору.

Вот о чем мы хотим тактично напомнить «Мосфильму» и другим студиям страны.



Л. ПОГОЖЕВА

Новое в советском киноискусстве

Материалы к лекции

Советское киноискусство переживает интересный и содержательный период своего развития, и процессы, в нем происходящие, безусловно плодотворны. Они уже дали известные результаты на экране. Одна за другой появились картины, в которых правдиво и глубоко были показаны разные стороны нашей действительности. Картины, в каждой из которых ярко и своеобразно выразилась оригинальная личность художника, ее создавшего. После шумного успеха фильма М. Калатозова «Летят журавли» последовали — «Баллада о солдате» и «Чистое небо» Григория Чухрая, «Судьба человека» С. Бондарчука, «Дама с собачкой» И. Хейфица, «Девять дней одного года» М. Ромма, «Иваново детство» А. Тарковского, «Человек идет за солнцем» М. Калика, «Люди и звери» С. Герасимова, «Зумрад» А. Рахимова и А. Давидсона... Все это очень различные произведения по кругу взятых художниками образов, по художественному складу, по способам общения со зрителем. К тому же это фильмы режиссеров совсем разных поколений.

Пользуясь термином, получившим у нас широкое распространение, можно сказать, что в последнее время начинают процветать и кинопроза и кинопоэзия, начинают звучать почти все инструменты в большом оркестре, именуемом — киноискусство. И если искать причину успехов, то прежде всего следует обратиться к тем процессам и переменам в нашем обществе, которые произошли после XX съезда партии, когда был дан могучий толчок творческой инициативе, определены главные направления в развитии искусства...

И в то же время далеко не все в современном киноискусстве благополучно. Оно еще не всегда выполняет свою роль в коммунистическом воспитании народа. Художественное качество многих фильмов часто остается низким.

На это справедливо указывается в недавно опубликованном постановлении ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии».

Можно сказать, что последние годы были годами удивительных контрастов: одновременно с появлением на экране подлинно новаторских, ярких, талантливых произведений в репертуаре кинотеатров оказалось и изрядное количество фильмов слабых, примитивных, лишенных серьезной самостоятельной мысли. Все еще редко в произведениях кино встречаются яркие образы наших современников — идейно убежденных строителей нового мира, обладающих силой положительного нравственного примера. Дистанция в несколько десятилетий отделяет сегодня лучшие фильмы от худших. Например, фильм «Гулящая» уводит нас к временам «великого немого», к его далеко не лучшим образцам. А фильм «Девять дней одного года» «с головы до пят» современен, он целиком в наших 60-х годах...

Но, говоря о «сосуществовании» фильмов архаичных и фильмов современных, нельзя назвать это сосуществование «мирным». И в этом сказывается новое. Изменилось отношение к киноискусству. В область прошлого канула «киношка», куда ходили, чтобы просто поразвлечься, отдохнуть... Подавляющее большинство зрителей требует от искусства большой жизненной правды, глубины постижения

психологии человека, яркости и своеобразия формы. Об этом свидетельствует многое. Ответы на вопросы в анкетах, всесоюзные конкурсы, фестивали, на которых все реже и реже появляются слабые, так называемые «просто развлекательные» фильмы. И, конечно, главным свидетелем изменившегося отношения к кино являются кассовые сборы. На плохую, бессодержательную, творчески неинтересную картину не хотят ходить!

Все труднее стало ремесленнику, малоспособному режиссеру протащить на экран убогое произведение. Непримиримее к серости, принципиальнее стала критика. Это очень хорошо!

Отрадным фактом в киноискусстве последних лет стало то, что бесспорную победу над всеми прочими темами одержали темы современные. Режиссеры всех поколений работали над фильмами на острые, современные темы.

Конечно, они не ответили еще и на сотую долю тех вопросов и проблем, которые волнуют сегодня человечество. Но они, эти художники, отразили в своих произведениях разные стороны нашей интересной, многообразной жизни, показали нам хотя еще и не во всей сложности и многогранности облик современника. Характерно для нашего времени, что лучшие режиссеры и писавшие для них кинодраматурги не смогли, просто душевно не смогли не вмешаться своими произведениями в жизнь. Им обязательно нужно было сказать свое слово о происходящих процессах, выразить свое отношение к новым явлениям жизни. А ведь совсем недалеко ушло то время, когда многие художники такой потребности не испытывали и, пожалуй, большинство из них охотнее создавало фильмы о прошлом.

Итак, современность тем и активность, боевитость авторской позиции — вот признаки, характерные для искусства наших дней. Это же стремление — вмешаться в современную жизнь — характеризует сегодня литературу и театр, где происходят те же процессы...

Если искать некие объединяющие новые черты, характерные для фильмов последнего времени, то прежде всего бросится в глаза, что в них были подняты новые пласты нашей жизни. В этих картинах художники создали новые, значительные характеры, рассказали о том, к чему раньше киноискусство прикасалось робко и мало. Чертами новаторства, художнической смелостью отмечен, например, фильм режиссера Г. Чухрая и сценариста Д. Храбровицкого «Чистое небо», с его острой критикой извращений, связанных с культом личности Сталина.

«Чистое небо» — не лучший из трех фильмов, поставленных Г. Чухраем, но это его наиболее сложный и острый по теме фильм. В нем отразились размышления художника о недавно прошедших годах, желание разобраться не только в чувствах и переживаниях своего героя, но и в собственных чувствах и переживаниях, дать глубокий социальный анализ некоторым острым явлениям нашей жизни. Фильм покоряет не только силой созданных в нем образов, но и силой художественной мысли драматурга и режиссера. Прикоснувшись к новому пласту жизни, создатели фильма сказали об этом по-новому.

Новая проблематика и новая сфера жизни открываются перед нами и в картине режиссера М. Ромма «Девять дней одного года», поставленной по сценарию, написанному им совместно с Д. Храбровицким. Мы увидели в этом фильме образы людей мыслящих, глубоко интеллектуальных, умных, серьезных. К сожалению, киноискусство не часто балует зрителей встречей с такими героями — людьми, интересно и широко, по-современному размышляющими над большими проблемами эпохи.

Изображение не результатов, а процесса, не арифметики дурного и хорошего, а сложной диалектики судеб и характеров — вот что отличает картину «Девять дней одного года». Не случаен большой успех этой картины на Международном фестивале в Карловых Варах. Все единодушно отмечали ее принципиально новаторский, аналитический характер.

Есть новое и в простой истории о скромном человеческом благородстве, одерживающем радостную победу над стремлением пожить за чужой счет. Эта трогательная история открыла нам в искусстве кино два новых, интересных характера. О них рассказано в фильме «Когда деревья были большими» Л. Кулиджанова и Н. Фигуровского. Человек, потерявший себя, опустившийся, пьяница, лодырь и побирушка хотел было пожить на даровщинку, но не вышло. И не милиция, не суд и не поучения, а деятельное добро и нежность «дочери» совершили перелом в психологии человека и пробудили в нем стремление к труду и честной, чистой жизни. Мы одно

время слишком мало внимания обращали на личные качества человека, например на такие, как доброта, отзывчивость, внимательность; не очень много внимания уделяли мы в искусстве и проблемам личной ответственности человека перед другими людьми. Этим мы обедняли искусство, уменьшали его воспитательную силу.

Для плодотворного развития искусства поиски новых форм и средств художественной выразительности всегда должны сочетаться с раскрытием богатства личности советского человека, содержательности социалистической действительности. Именно эти черты, а не формальные, внешние поиски выразительных средств определяют успех советского искусства во всем мире. Глубина и новизна мысли, сила страсти заставляют художника искать наиболее точные, новые способы и средства воплощения своей образной мысли в искусстве. Но никогда к успеху не приведут холодные размышления о необходимости новаторства как самоцели.

Чертами нового отмечена, правда идущая вслед за литературой и театром, критика показухи, очковтирательства, развернутая в фильме «Битва в пути», поставленном В. Басовым. Характер Вальгана — типичное порождение эпохи периода культа личности — впервые возник в кинематографе. И в нем, как и в названных выше фильмах, нет и следа досадной бесконфликтности, которая была недавно еще столь характерна для произведений киноискусства. Фильм «Битва в пути» уверенно подтвердил также и одну старую истину о том, что вполне возможно интересно построить «производственный» конфликт, не бояться при этом, что зрители могут соскучиться.

В поэтической, светлой картине М. Калика «Человек идет за солнцем» нет прямого, выстроенного по старым канонам сюжета, однако есть интересно решенный и острый драматический конфликт между светом и тьмой, добром и злом, красотой и безобразием. В этой картине показана боевая непримиримость маленького любознательного человечка к тем, кто не понимает красоты и поэзии жизни, кто разрушает ее. Вспомните эпизод с подсолнухом! Маленький человек умеет наказать разрушителя красоты. Он умеет не только радоваться жизни, но и ощущать ее высокую печаль, ненавидеть ее несовершенство. Многое раскрывает эпизод с безногим сапожником — инвалидом войны. Этот эпизод как бы выводит сюжет картины в мир больших проблем, как и эпизод на стройке, где маленький герой завтракает с рабочими, и уже упомянутый эпизод с гибелью подсолнуха.

Много серьезных жизненных наблюдений заключено в новой картине режиссера С. Герасимова «Люди и звери». В этом фильме, решенном в жанре кинoромана, содержится неторопливый рассказ о трудной судьбе человека — так называемого перемещенного лица. И хотя автор не все с необходимой смелостью и глубиной анализа досказал до конца (о чем нельзя не пожалеть), но уже в самой постановке темы, в сумме проблем, выдвинутых фильмом, ощутимо желание вторгнуться в те сферы жизни, которые еще не были освещены нашим искусством. Фильм бьет по всему трусливому, темному, звериному, по обывательскому равнодушию к человеку. Он ратует за высокую и ясную человечность, за «память сердца» и благородство.

В этих картинах мы видим характерную для киноискусства нашего времени остроту постановки вопросов. Ощущаем живой боевой дух, смелую критику темных сторон жизни. Стремление проникнуть в ее новые пласты, открыть ее новые конфликты. Где теперь гнездится бесконфликтность? Пожалуй, ее можно отыскать только в ремесленных, примитивных, слабых сочинениях. Все талантливое, здоровое, смелое в современном искусстве, решительно повернув к жизни действительной, воплощает в своих произведениях острые конфликты. В таком искусстве есть элемент открытия.

Итак, отметим в качестве новых тенденций в киноискусстве кроме устремленности его к решению тем современности еще и преодоление бесконфликтности, смелое вторжение в новые, «трудные» пласты жизни. В этом есть новое.

И, может быть, в связи с этим наступлением нового мы стали непримиримее к рутине в искусстве, в жизни, в самом складе мышления. А рутина, если можно так выразиться, самообнажилась. И в нашей непримиримости, требовательности, активности властвует живой, творческий дух нашего времени.

Хотелось бы обратить внимание и на такую характерную черту современного киноискусства, как присущее ему стремление к жанровому разнообразию. Оно очевидно. Хотя здесь советским художникам еще предстоит очень многое сделать. Так, все еще редко на

экраны выходят увлекательные кинокомедии, любимые зрителями музыкальные фильмы, картины для детей и юношества.

Партия в уже упомянутом мною выше постановлении предъявляет серьезный счет мастерам кино, забывшим о важности создания таких произведений.

Но в общем многоголосом хоре современного кино все явственнее звучат голоса художников интересных и разных, работающих в самых различных манерах и стилях. Следует сказать, что кино здесь не одиноко. Наступило оживление в советской прозе. Почти в каждом номере литературных журналов есть нечто новое, хорошее, свежее, повесть или рассказ. Малые прозаические жанры развиваются в последнее время исключительно интересно. К числу приметных произведений прозы относится и сборник рассказов В. Конецкого «Путь к причалу». На основе одного из этих рассказов Конецкий написал сценарий, а молодой режиссер Г. Данелия поставил фильм «Путь к причалу». Его особенностью является доверие к зрителю.

В фильме нет и в помине назидательности, разжевывания и скуки. Авторы отказались от представления о зрителе, как о недоросле, которому нужно все разжевать и в рот положить. Они с уважением относятся к зрителям. «Путь к причалу» — неровный, но интересный фильм. Менее удавшийся там, где показывают опасные приключения в штормовом море, грозящем гибелью героям, и более удавшийся в сценах психологических, где раскрываются характеры.

Боцман Россомаха в исполнении Б. Андреева — это запоминающийся образ. Надолго врезается в память этот одинокий, хмурый, неуживчивый, мрачноватый человек, в котором, однако, много и доброты и отзывчивости. Режиссер Г. Данелия и оператор А. Ниточкин как бы не спеша раскрывают перед зрителями образ боцмана. Вот он в «обычном репертуаре» — грубый, резкий, а вот его неожиданная сердечность к мальчишке (его роль хорошо исполняет Саша Метелкин), вот он пьяный с ненавистью пинает ногой море, искренне видя в нем своего врага, отнявшего у него личную жизнь, но вот он просто и нежно смотрит на то же море, и вы понимаете, что жить без моря он не может... С интересом вы смотрите на боцмана Россомаху. Сочувствуя, переживая, волнуясь... И я думаю, что если бы даже и не было в фильме изображено героическое поведение боцмана в момент смертельной опасности, все равно мы бы его полюбили и поверили в него, поверили бы, что в минуты, требующие героизма, боцман ведет себя как герой. Почему? Да потому что он живой и настоящий, как живые и настоящие другие персонажи этого хорошего фильма.

А сколько еще картонных фигур бродит по экранам, фигур, но не живых людей. Вот эти безликие, розоватые герои перевоспитывают забулдыгу-паренька, вот поучают молодых, вот дают рецепт, как жить, влюбленной героине... Скукой, смертельной скукой веет от этих лжеправедников. Смотришь на них, и иной раз вопреки воле авторов приходит мысль — пусть бы уж «заблудшие» не перевоспитывались, а то, не дай бог, станут такими же пресными и скучными, как их воспитатели...

А иной раз, следуя моде, авторы погружают своих выдуманных воспитателей и воспитуемых в претенциозно бездейственный сюжет. Тогда уж просто хочется бежать! И зрители бегут из кинотеатров, ибо не хотят смотреть нелепые «философствования» авторов в фильме, где ничего не происходит, где нет живых людей. Так, в фильме «Раздумья...» режиссера Т. Родионовой (сценарий А. Кивы и М. Краковского) абсолютно ничего не происходит. Ничего. А фильм идет 1 час 40 минут. Неизвестно, с какой целью бродят герои из цеха в квартиры, из квартир в институт. И хотя здесь все «как в жизни», но именно жизни-то здесь и нет, потому что от создателей фильма ускользнула тайна претворения явлений жизни в явления искусства. И я думаю, что начало этой печальной истории было заложено в сценарии.

Со сценария ведут начало и недостатки такой картины, как «Двенадцать спутников», поставленной в Ереване Э. Карамяном по сценарию М. Шатиряна и М. Овчинникова. Ошибкой было уже то, что ереванские кинематографисты посчитали возможным перелицевать пьесу с героями одной национальности в сценарий с героями другой национальности. Можно ли было таежного деда переделывать в армянского колхозника? Конечно же, нет! Такая затея уже заранее была обречена на неудачу.

Непритязательная режиссура, примирившаяся с плохими декорациями, качающимися сосульками, картонными горами, плюс к этому схематически расставленные персонажи, назидательность текста — «помог-

ли» уже полнейшей неудаче фильма. Писать об этом грустно, особенно грустно потому, что, как и повсюду, в Ереване на киностудии есть талантливые, ищущие люди, требовательные к себе и своим произведениям. И очень жаль, что они, эти лучшие люди студии, оказались безразличными и нетребовательными к работе своего товарища. Вовремя не помогли ему деловым советом, не подсказали хорошей мысли, не остановили его.

●

Внимание к человеку, убежденность, ясность авторской точки зрения освещает все наши лучшие фильмы. Им присуще единство поэтической мысли и поэтического образа. Нахождение этого единства требует большого таланта. Гармоничного, цельного впечатления в искусстве нельзя достигнуть путем разъяснения и иллюстрации, а также никакими ухищрениями и никакой ремесленной прочностью сюжета.

Иллюстративность, фрагментарность и дидактичность — большие враги искусства. Поэтический образ, цементирующий все компоненты фильма, являющийся сквозным в развитии сюжета,— только он способен придать произведению искусства необходимое художественное единство и стройность. Мы отчетливо постигаем его в фильме «Человек идет за солнцем», он освещает события «Повести пламенных лет», «Чистого неба» и многих других талантливых произведений.

Поддержка всего талантливого, внимание к каждому художнику, дружелюбный совет, принципиальная критика — вот что необходимо для того, чтобы умело руководить искусством, направляя его по главному руслу.

К этому типу руководства призывает сегодня партия в постановлении, имеющем огромное значение для развития искусства.

●

До сих пор мы говорили о фильмах на темы современности. Посмотрим же теперь, что нового появилось в произведениях о прошлом, о войне. О ней было сказано в киноискусстве немало. Вспомним «Судьбу человека», «Балладу о солдате», «Повесть пламенных лет»... Всякое новое обращение к материалу войны не может, не должно повторять того, что уже было сказано.

Две премии на Международном фестивале в Венеции, большой успех на Неделе советского фильма в Париже, восторженная оценка прессы многих стран... Самые разноречивые, часто критические, но отнюдь не равнодушные отзывы в нашей прессе. Так шумно вошел в жизнь экрана в 1961 году фильм режиссеров А. Алова и В. Наумова «Мир входящему» (по сценарию, написанному режиссерами совместно с писателем Л. Зориным). Но никто, даже противники фильма, в котором есть серьезные просчеты в самой истории со спасением беременной немецкой женщины, не могли не отметить его талантливой режиссуры. В своей четвертой по счету картине режиссеры А. Алов и В. Наумов вновь показали себя художниками большого своеобразия, сторонниками такой манеры, в которой почти каждый кадр поднимается до большого обобщения. Картина содержит свой особый целостный поэтический образ и массу живых «теплых» подробностей, тонких наблюдений, ярких деталей.

Стремление высказать свое отношение к жизни, донести до зрителей нечто глубоко личное, передуманное и перечувствованное, а вместе с тем как бы заново осветить прошедшие годы и события — вот что характерно для многих фильмов последнего периода о войне. Так, в картинах молодых режиссеров «Иваново детство» (режиссер А. Тарковский), «Под одним небом» (во второй новелле — режиссер Л. Гогоберидзе) тоже рассказывается о людях и событиях военных лет. Но рассказывается совсем по-новому, в интонациях индивидуальных, с каким-то особым, новым поворотом в освещении событий, придающим своеобразие, казалось бы, самым «обыкновенным» сюжетам. Не все одинаково хорошо получилось в картинах этих молодых художников. Есть налет и искусственности в картине «Иваново детство», есть излишняя мелодраматичность в фильме «Под одним небом». И вместе с тем молодые художники вплели свои особые, очень чистые голоса в хор киноискусства и не потонули в нем! Они сразу, своими первыми работами обратили на себя внимание. Они создали настоящее искусство.

Это и определило большой успех фильма «Иваново детство» на последнем Международном кинофестивале в Венеции. Сила гуманных идей, воплощенных в формы настоящего искусства, одержала победу.

Настоящее искусство! Оно не всегда возникало перед нами в фильмах о войне, особенно в тех, где на экране показывали мальчиков

и девочек, помогающих партизанам... Вспомним грустное впечатление от одного фильма. В нем плохо выкрашенный перекисью водорода подросток по прозвищу Орленок совершал чудеса храбрости на экране, произносил громкие слова! И не радость, а стыд испытывали зрители, глядя, как беспомощно и наивно пытались режиссеры растрогать их.

Иное дело фильм «Иваново детство», поставленный режиссером А. Тарковским по сценарию В. Богомолова и М. Папавы. Здесь совсем не такой, не ложнокинематографический мальчик! Он пришел на экран со страниц очень талантливого рассказа В. Богомолова, претерпел известную трансформацию и возник перед нами на экране в исполнении школьника Коли Бурляева таким, что ни забыть, ни спутать его с другими экранными мальчиками нельзя.

По-разному показывали нам войну разные художники — как сплошной героический подвиг, как великий и тяжкий труд народа, как «нормальную» военную жизнь, как сплошной ужас и мрак. Авторы «Иванова детства» заставили нас увидеть войну глазами ребенка. Это рассказ об искалеченных человеческих чувствах. Это психологический аспект изображения войны. Он несколько односторонен и не годится для большого эпического полотна на тему войны, потому что не раскрывает всей сложности диалектики жизни. Но «Иваново детство» и не претендует на эпос. Это фильм лирико-драматический, весь построенный на контрастах. Контрасты в фильме разительны и кричащи, даже порой назойливы. Без переходов и постепенности — черное и белое! И если искать в русской литературе истоки творческого своеобразия фильма, то мысль ваша обратится не к ясной и широкой диалектике Льва Толстого, а к Достоевскому с его пристрастием к обнаженным контрастам, двойникам, или к Гоголю «Петербургских повестей»...

Разумеется, нельзя сравнивать «Иваново детство», произведение, хотя и интересное, талантливое, но не без недостатков, сделанное не без вычурности, с гениальными творениями классиков... Нельзя сравнивать, но можно и должно размышлять, где истоки творческой манеры, которую избрали Андрей Тарковский, оператор Вадим Юсов. Всегда ли правы те, кто, забывая подчас о наших великих и разных традициях, видит в современном кино только преемственность от кино же, ищет обязательно влияний то польских, то итальянских фильмов? Кино не может да и не существует замкнуто само в себе. Оно — часть общей культуры народа, и в нем сложно скрещивается многое и разное, и прошлое и настоящее...

●

Многого еще не сделал кинематограф. Он все еще в долгу перед жизнью, перед народом.

ЦК партии в своем постановлении справедливо призывает деятелей искусства сосредоточить внимание на главном — на всемерном улучшении идейно-художественного качества картин. Следует всемерно ускорять и активизировать положительные процессы в развитии киноискусства, заботиться о том, чтобы повсюду — в фильмах, статьях и в дискуссиях — укрепился боевой, деятельный дух, желание быстрее изжить устаревшие ремесленные каноны, отбросить ненужное подражательство внешней моде, пустое, ученическое, формальное экспериментирование.

Новые, интересные тенденции, смелые поиски оригинальных выразительных средств, появившиеся в киноискусстве последнего времени, должны и укрепляться и расширяться.

И тогда, возможно в недалеком будущем, мы будем вправе говорить о том, что искусство достойно и полно анализирует явления действительности, что оно воплощает и поэзию нашей жизни и образ современника.

Майя МЕРКЕЛЬ

Оператор — это не только звание

Оператор научно-популярного кино — это нечто еще не познанное, загадочное, словом, «вещь в себе». О нем редко вспоминают в рецензиях, а тем более в серьезных проблемных статьях. Причина тут не только в обычном забвении критиками заслуг оператора, но и подчас в очень скромной роли, которую он играет в фильмах научно-популярных студий.

Эта «скромность» расшифровывается как фактическое отсутствие в фильме оператора (если иметь в виду не штатную должность, но умение правильно экспонировать кинопленку). Под операторской профессией подразумеваются такие абсолютно бесспорные качества, как творческая фантазия, своеобразие мироощущения, тонкий изобразительный вкус. И тут-то, в который раз, возникает очень давнишний вопрос: а так ли все эти качества необходимы человеку, работающему оператором в научно-популярном кинематографе? Может быть, вполне достаточно овладения несколькими техническими приемами съемки и основными методами работы с аппаратурой? Да к тому же дипломом и званием оператора?

Думаю, что и в научно-популярной кинематографии оператор не может быть ремесленником, холодным фотографом, бесстрастно «накручивающим» метры пленки.

Выразительность операторского решения в картинах этого жанра—одно из важнейших условий доходчивости фильма, его влияния на зрителя. И если оператор художественного фильма еще может «спрятаться» за спину актеров или, скажем, острого сюжета, то оператор научно-популярного кино часто остается один на один с экраном. От его умения найти изобразительный ключ картины, от его творческой активности зависит порой судьба фильма. Поэтому говорить об операторской работе в научно-популярном фильме — значит во многих случаях говорить об удаче или неудаче картины в целом.

Разное назначение фильмов, естественно, предполагает и различную форму кинематографического изложения. Сложный научный процесс или технология изготовления машины нуждаются в ином съемочном методе, чем, скажем, географический «пейзажный» фильм, а игровой, «актерский» фильм требует иных средств выражения, чем заказной фильм на сельскохозяйственную тему.

Однако это неизбежное дифференцирование не исключает работы мысли авторов, в том числе и оператора.

И те, и другие, и третьи фильмы предназначены для зрителя, которого они должны чему-то научить, с чем-то познакомить, что-то объяснить и при всех случаях — заинтересовать. А это возможно при одном условии — при изобразительной занимательности происходящего.

Один из краеугольных камней занимательности фильма — его образный строй, который создается в основном оператором.

МЫСЛЬ И СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ

Изобразительно решить фильм — значит в первую очередь глубоко осмыслить тему, представить ее себе в зрительных образах, отобрать средства выражения и, наконец, воплотить задуманное на экране.

Если одно из звеньев этой цепи выпало, фильм превращается в набор склеенных фотографий. К сожалению, операторская работа во многих фильмах этой студии кустарна и архаична. Это не более чем зафиксированное на пленке с резкостью криминалистической фотографии изображение того или иного действия, события, предмета.

Отсутствие операторской мысли делает фильмы скучными, монотоными, похожими друг на друга

И заказная картина о борьбе с радикулитом, и инструктивно-спортивная о велосипедном спорте, и фильм—урок английского языка как будто бы сняты одним и притом равнодушным оператором.

Фильм «Как гайка догоняла грузовик» (оператор И. Корх) задуман интересно: рассказ ведется от «лица» гайки, блуждающей по цехам завода в поисках своего места. Но эта манера построения фильма в виде рассказа-шутки могла быть «переведена» на экран лишь с помощью соответствующей изобразительной формы.

Очевидно, в такой картине могли быть нарушены привычные масштабы, использованы необычные точки съемки (ведь мы видим все «глазами» гайки!), условный свет. А на экране — плоские, запутанные по композиции, «забитые» предметами кадры, словно взятые напрокат из скучного учебного пособия по курсу деталей машин. Тщетно пытается диктор убедить зрителей, что с потолка цеха на гайку «надвигается нечто необычное и страшное». Все слишком «обычно» в этом фильме, а страшно лишь одно — бесстрастность оператора, который свел на нет творческие усилия остальных авторов, потому что без его выдумки, без его участия в «игре» такой фильм невозможен. И лишь титры в виде детских каракулей говорят о том, каким бы мог стать фильм, привнеси в него оператор хоть крупицу выдумки.

Учебный фильм для школьников «Пьер и Жаннета» (оператор П. Петров) — урок французского языка. Подобное кинопособие должно сделать урок более увлекательным, чем это возможно при обыкновенном чтении.

В основе этого фильма — поэтическая сказка, которая, казалось бы, должна вести операторскую мысль, иначе он превратится в инструкцию. На экране же — добротное, профессиональное, ровное, до жесткости конкретное изображение. Никаких иллюзий, никаких намеков на сказочную таинственность.

Такое ремесленничество и рождает поток средней научно-популярной продукции. И дело, конечно, не в различной «фотогеничности» той или иной темы.

Вот два фильма об автомобилях: «Советские легковые автомобили» (оператор А. Альварес) и «Грузовые автомобили «ЗИЛ» (оператор А. Шафран). Задачи у них разные, однако оба фильма «заказные», и поэтому параллели между ними возможны.

Первая картина — рекламная, вторая — учебно-инструктивная. Естественно, нельзя считать творческие возможности этих операторов и условия, в которых они работали, равными. Инструктивность безусловно требовала некоторой «разжеванности» кадра, нарочитой упрощенности, тогда как рекламный характер другого фильма никак не ограничивал фантазию оператора. Но все-таки почему так различен творческий потенциал операторов? Речь идет не о профессиональных достоинствах (они в обоих фильмах достаточно высоки) и не об отдельных эффектно снятых кадрах — «скачущих» через камеру автомобилях или мелькающих на «смазке» по обочине дорог деревьях. Суть различия в другом.

Оператор Альварес решает фильм броско, бравурно. Все поражает, кричит, бьет на эффект. Что ж, реклама обязывает! Но дело не только в композиционной «лихости» кадров, в радующих глаз цветовых сочетаниях. В фильме есть определенное изобразительное решение. Оно — в стремлении показать все качества и возможности автомобиля так, как будто камера участвует во всем, что с машиной происходит. Отсюда активность и действенность каждой съемочной точки, каждого построения. Отсюда присутствие в каждом кадре — и динамичном и статичном — острого глаза оператора.

Для каждой сцены найдены свои точки съемки и ракурсы, варьируется пейзаж, ищется свой ритм, свое световое состояние в природе. Композиции одна «свежее» другой. А точки съемки порой ставят в тупик — откуда же это снято? И все со смыслом, со значением.

Как это ни парадоксально звучит, но в изобразительной манере есть попытка показать «портрет» каждой машины, ее «характер». Так, «Москвич» значительно более «степенен» и «скромен», чем «Волга», снятая экспрессивно, порой ошеломляюще. «Газик» «ровен» и «спокоен» — он внушителен и солиден.

Но вот на экране «ЗИЛ» из фильма «Грузовые автомобили «ЗИЛ». Тот же подвижный объект съемки, та же «динамичная» тема. Но экран «погас», стал чопорно-монотонным. Снова перед нами—традиционный, классический учебно-популярный кинематограф. Об изобразительном темпераменте и речи нет.

Опять иллюстративность, привычное построение кадра — через обязательную на переднем плане тень от дерева, газон, траву; все больше общие, обзорные планы; световое и пейзажное однообразие. И хотя в фильме есть интересные композиционные находки, они все же не рождают операторского решения, которое подразумевает цельность замысла, точный выбор изобразительных средств, осмысленность каждого изобразительного компонента. Как и в художественном фильме, десяток-другой изощренных кадров не только не решает эту проблему, а наоборот, лишь обнажает отсутствие единого образного строя. Изобразительное решение порой в том и состоит, чтобы отказаться от заманчивого композиционного «трюка», от изысканного освещения. И особенно важна эта сдержанность именно в научно-популярном

фильме, где выбор решения и его реализация бывают ограничены и даже порой предопределены.

В художественном кинематографе авторы фильма, как правило, вольны в своих изобразительных вкусах. В научно-популярном кино основу будущего фильма иногда составляет довольно большой иконографический материал. И не случайно фильм «Зову живых!» (оператор О. Самуцевич), снятый в органическом единстве с этим материалом (кстати, составляющим большинство кадров), получился куда более цельным, а в чем-то и более достоверным, чем, например, картина «Во глубине сибирских руд» (оператор Л. Зильберг).

Основу фильмов составляли: в одном случае рукописи, печатные издания; акварельные этюды-портреты — в другом. Именно этот материал послужил поводом для создания самих фильмов и потому должен был по смыслу быть в них центральным. В поисках изобразительного решения, очевидно, нужно было исходить из характера живописных полотен, из манеры написания рукописи, их «возраста» и т. д. С помощью не очень выигрышного съемочного материала и очень скупых изобразительных средств оператор должен был воскресить эпоху, оживить «мертвый» документ.

Строго, скупо снят фильм «Зову живых!». Он напоминает карандашный набросок, и в этом есть определенный изобразительный ход. В пасмурном небе, в белесом снеге, в гранитных плитах набережных, тонущих в серой дымке, в темных очертаниях дворцов есть точная интонация. В сочетании с рукописями и документами эти «живые» кадры тоже кажутся покрытыми пылью годов, создают единую изобразительную ткань фильма, реальное ощущение времени. Тот же принцип соблюден и при съемке в декорации — отсутствуют подчеркнутый световой эффект, резкие контрасты, сочное освещение. И пусть работа оператора не отличается высоким профессионализмом, не блещет выдумкой (даже в рамках этого замысла можно было снять пасмурный, серый день более искусно и тонко), все же в фильме есть определенное изобразительное решение.

Фильм «Во глубине сибирских руд» снят безусловно способным, ищущим оператором Зильбергом. Его работа отмечена и творческой активностью и профессионализмом. Но случилось непредвиденное— все найденное и созданное фантазией оператора идет вразрез с настроением, которое вызывают кадры, посвященные старинным портретам, фотографиям, просто написанному на платке тексту.

Так называемые игровые сцены оказались на экране значительно менее живыми, чем незатейливо снятый «мертвый» иконографический материал. Первые раздражают бутафорской театральностью, надуманностью, второй волнует, трогает, за ним встают люди, события, время. Беда в том, что изобразительно они контрастны и помимо воли оператора оказались противопоставленными друг другу. Эмоциональный перевес оказался определенно на стороне документов. Это закономерно: ведь смысл картины в трогающих своей искренностью акварельных портретах декабристов и их жен, сделанных рукою Бестужева. Когда видишь их на экране, тебя охватывает волнение, которое всегда возникает при встрече с настоящим искусством. Рядом с ними — сцены, посвященные Петербургу: завьюженные улицы с фонарями, заставы со шлагбаумами, небезызвестный всадник на вздыбленном коне, громада Исаакия и т. д.

Все решено довольно многословно, пышно. Ничего недоговоренного, скорее обратное — некоторый изобразительный перебор: если это ночь, то горит не один фонарь, а несколько; если идет снег, то это не просто пурга, а снежная кинобуря.

Та же тенденция в световом решении сцен: много броских пятен. Они акцентированы и на натуре и в интерьере. К тому же довольно нескромно использован цветной свет — он режет глаза, особенно в сочетании с акварельными цветами живописи.

Оператор не взял в расчет манеру, в которой написаны портреты, а ведь именно к этому остову фильма должно было подниматься все остальное. Использованные изобразительные средства остались лишь голым приемом, а изобразительное решение — просто схемой.

СТОИТ ЛИ ОДАЛЖИВАТЬ У СОСЕДЕЙ?

Именно такие фильмы, как «Во глубине сибирских руд» и другая работа того же оператора — «Судьба одной книги»,— могли бы стать предметом разговора о поисках изобразительных средств в научно-популярной кинематографии. Ведь для того чтобы спорить о пользе и правомерности того или иного подхода к теме, надо, чтобы такой подход существовал в практике.

Итак, стоит ли брать взаймы у художественного кинематографа его изобразительные приемы и средства? Не требует ли научно-популярная кинематография своего изобразительного арсенала? А если заимствования возможны, то в каких случаях и не нуждаются ли эти приемы в определенной трансформации?

Фильм «Судьба одной книги» посвящен не только «Путешествию из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева, но и судьбе ее автора.

Представим себе, что фильм требовал особой экспрессии, образности языка. Но тогда эта особая образность мышления должна была ощущаться в сце-

нарии, в дикторском тексте, проявиться в монтаже, в режиссерской интерпретации материала. Ведь оператор — один из авторов фильма. Он не может петь соло. А между тем именно это происходит в фильме.

Оператор пользуется большим «ассортиментом» приемов, которые он использует на протяжении картины щедро и вольно. Здесь и резко перекошенное по горизонту поле с остроракурсным передним планом; и заваленные стволы берез; и покачивающаяся, снятая камерой с рук осенняя дорога; и качающиеся стены коридора Петропавловской крепости. Здесь непонятные кадры многократных экспозиций —изображение бегущих лошадей наложено на перезкое, почти абстрактное изображение фона из мелькающих ветвей и стволов. Здесь «плачущий» черный крест с крупными «слезами» дождя. Все изобразительно подчеркнуто, акцентировано. Композиционные излишества поддерживаются и многословным освещением. В световом решении интерьеров много замысловатых пятен, теней, зажженных свечей; целые сцены построены на использовании движущихся теней.

Но стремление оператора облечь буквально каждый кадр в яркую изобразительную форму выглядит как чисто внешнее. Операторские швы сразу обнаружились. И все потому, что краски привносились извне, они не были продиктованы характером киноповествования.

Думается, в этом случае не помогло бы и творческое единодушие всех авторов фильма.

Средства выражения, которыми пользовался оператор, эмоциональны, они носят характер подчеркнуто субъективного ви́дения. Но даже в художественном фильме, где авторы более свободны в выборе форм выражения, подобные экспрессивно-субъективные приемы не существуют вне героя. Тогда возможно сопоставление его точки зрения с изображенным в кадре. Иначе все превращается в бессмысленную абстракцию.

В фильме «Судьба одной книги» конкре́тного героя нет. Его не рождают и эти приемы. И, видя на экране покачивающуюся осеннюю дорогу с разводьями, или слегка качающиеся стены коридора Петропавловской крепости, или нарочито заваленные горизонты, мы считаем, что так их может увидеть только сам оператор (не приписывать же эту точку зрения лошадям, запряженным в кибитку). И поэтому в картине не произошло главного — не возник образ! Поиск и отбор приемов обязателен в работе мыслящего оператора.

Однако прием не может подменить идею, настроение. Самый острый, сто раз оправдывавший себя прием может оказаться холостым выстрелом, если он не необходим.

ПЕЙЗАЖ И ЧЕЛОВЕК

Многолик «герой» научно-популярных фильмов: от сложного механизма до древнего памятника архитектуры, от живописного полотна до новинки сельскохозяйственной техники. Однако во всех этих фильмах есть и еще один обязательный герой — пейзаж. Отнюдь не всегда он только аккомпанирует действию, служит фоном — в географической, видовой картине он главный «персонаж». И потому именно этот жанр требует от оператора отличного вкуса, ощущения красоты. Понять состояние природы, ее характер, передать на экране все нюансы ее настроения — задача, лежащая обычно целиком на плечах оператора.

Фильм, который служит одновременно целям познавательным и эстетическим, представляется мне идеальным в ряду подобных картин. Но в то время как географическая видовая картина, если она не представляет никакой эстетической ценности, выполняет свои задачи лишь частично, чисто настроенческий пейзажный фильм, даже не несущий познавательной нагрузки, имеет полное право на существование.

Среди географических картин немало таких, которые с чем-то знакомят, что-то показывают, но при этом ничуть не волнуют. Оператор подобного фильма часто еще получает комплименты, которые должны бы предназначаться самой природе. Как отказать таким фильмам, как «Балтика — Черное море» (операторы А. Вагин и Б. Головня), «Сингапур» (оператор А. Вагин), «Атомный ледокол штурмует льды» (операторы И. Касаткин и В. Афанасьев), в острой занимательности, просто в свойстве смотреться. Но надо бы и разобраться в том, что же в конце концов держит зрителя в напряжении: мысль оператора или новизна объекта съемок.

Мне возразят: а что еще нужно, если фильм смотрится? Да, эти картины привлекают зрителей. Но именно поэтому они должны были бы не только сообщать, информировать (это роль событийной хроники), но и волновать, трогать. Запоминающиеся кадры в них есть — ведь не откажешь в живописности вечерним сценам в «Сингапуре» или арктическим закатам в фильме «Ледокол штурмует льды». Но отдельные удачи не рождают изобразительного единства.

Географическая картина меньше всего предназначена для покадрового экспериментаторства. Не спасают, а скорей обнажают отсутствие художнического отношения к теме три-четыре нарочито экстравагантных кадра в картине «Ищу компаньона» (оператор Г. Хольный). И хоть использование специальной оптики, особого движения камеры дало определенный эффект, фильм в целом неинтересен. И все пото-

му, что он изобразительно не продуман. В фильме обо всем рассказано походя. Все в нем кажется случайным: и сами люди, и цвет их костюмов, и места, по которым они путешествуют.

Тщетны усилия диктора заставить нас поверить, что «все они здесь романтики» (речь идет о туристах на озере Селигер). Без романтической настроенности самих авторов фильма зрителя в этом убедить трудно. Не убедил оператор в самом главном —в красоте и своеобразии этого края, не доставил эстетического удовольствия. Ехать на Селигер не хочется.

А вот желание попутешествовать по Неве и Днепру после фильма «От Невы до Днепра» (оператор А. Зильберник) возникнет непременно. На экране проплывают проникновенные пейзажи. Все лирично, мягко, пластично. Состояние умиротворенности — и в низких изумрудно-зеленых берегах с пасущимися стадами, и в цветовой игре отраженных в воде облаков.

На экране передана целая гамма настроений. Все подсмотрел, поймал оператор. И мимолетные при определенном освещении световые рефлексы на воде и переливы отражений в волне переданы безыскусно, где-то, может быть, даже чуть старомодно. Но в фильме есть трепетное отношение к природе самого автора, сумевшего заставить и нас почувствовать аромат лугов, прохладу вод, просторов. Такое настроение может вызвать лишь фильм, решенный в одном образном ключе.

Фильм «День на реке» (оператор Ю. Бернштейн)— убедительный пример того, как картина, не преследующая цели дать определенные знания об определенном крае, берет зрителя за душу одной лишь красотой. Удовольствие, которое она доставляет, трудно проанализировать. Просто вам хорошо и счастливо оттого, что наступил день, распустились цветы. Стирают белье на реке женщины, загорают на песке голые мальчишки. Вместе с девушкой, лежащей на траве в ореоле солнечных зайчиков, вы остро чувствуете радость жизни. Вас переполняет ощущение свободы, простора, воздуха, волнами набегающее с экрана. А ведь все, что там проходит, так просто, непретенциозно. Но есть в образном строе фильма настроенческая интонация. Она не в том, что показано, а в том как показано.

Эта интонация — в особом ритме картины, в плавности панорам, в спокойствии композиций, в световом колорите. Авторов волнует не столь само происходящее, сколь впечатление, вызываемое временем дня, состоянием природы, не сам день, сколько восприятие его окружающими (в том числе и самими авторами).

...Занимается утро. В тумане возникает почти что мираж, в нем угадываются деревья, дома, берега. Сонно проплывает лодка. Камера движется тоже как во сне — замедленно, тягуче. Как бы спит и цвет в кадре — он дымчато-сизо-зеленый. С удочкой в руках неподвижно застыла у воды фигура старика. Но вот просыпаются люди; оживленнее становится на реке — снуют пароходы, женщины бьют о камень белье. Все тот же старик удит рыбу. Все несколько ярче по цвету, сочнее, определеннее, хотя и в той же пастельной гамме. Оператор не стремится к разнообразию точек. Наоборот, где-то он нарочито повторяет композицию, как бы подчеркивая этим свой интерес к движению дня, к изменению освещения.

Лейтмотив — кадр с рыбаком. Повторение одного и того же кадра конкретизирует бег времени. Эмоциональный монтаж разрешает и довольно свободные переходы в изображении. Солнечный день неожиданно сменяется дождем. Все сникает, тускнеет. Но никакой монотонности. Все так же поэтично, живописно. Сквозь прозрачную серую завесу воды проступают цветные пятна — развешанное на веревке белье, платье девушки, пытающейся укрыться от ливня под деревом. А через секунду — опять солнце, засверкали капли на цветах, заискрилась на свету зелень. А затем — тихий вечер с золотящейся водой и легким розоватым отблеском заката на небе. И снова силуэт рыбака у воды — но теперь уже темный.

Человек в научно-популярном фильме редко удостаивается такого внимания и понимания. Но он все чаще и чаще появляется в фильмах студии, перейдя с ролей демонстратора и комментатора на главные роли, требующие определенной психологичности поведения, даже характера. Конечно, действует и сила инерции: человек в научно-популярной картине — это некий знак при определенном эксперименте, открытии. Конечно, сказывается небольшой опыт. Но все это не снимает проблему — как же надо показать этого человека на экране.

Я хочу говорить не о его поведении на экране, поступках, мыслях, а о том, каким он показан, об окружающей его обстановке, о костюме, манере двигаться, словом, о том, что в первую очередь зависит от оператора.

Прежде всего — об освещении.

Как бы ни была сложна обстановка съемки — теснота, невозможность расставить осветительные приборы и т. д.,— для интерьера еще находятся какие-то решения, а вот для героя...

Из картины в картину кочуют люди с плоскими, «залепленными» светом лицами, неизменно одетые в новенькие комбинезоны, белые халаты, со скованными, напряженными лицами и неестественными походками. Причем я говорю пока не об актерах, а о тех, кто «играет» в фильмах самих себя, кого снимают в привычной обстановке, за привычным рабочим местом. В их превращении из работников в схемы повинен прежде всего оператор.

Убедительность облика человека на экране зависит не только от его действий, но и от костюма, от освещения лица, от естественности обстановки и даже от характера освещения интерьера. И если необжитой костюм и приукрашенную обстановку еще можно отнести за счет непродуманности, то стандарт в освещении—это уже отсутствие профессионализма.

А к чему фактически сводится творчество многих операторов в студийном павильоне? Два-три световых луча и пятна на стенах, обозначающие эффект солнечного света,— и сцена готова. В такую комнату, лабораторию, кабинет и т. д., состоящие, как правило, из двух (реже трех) стенок и окна, «поселяют» человека, который почему-то должен чувствовать себя в этом уголке удобно. Хорошо еще, если его не усаживают намертво перед камерой, не освещают ровным передним светом и не предлагают проговорить должный текст. В таком случае даже знакомый нам человек кажется на экране грубой подделкой под самого себя. Ведь даже всем известному Д. Шостаковичу, заснятому камерой на фоне грубой декорационной стенки (фильм «Имени Чайковского»), не веришь. Шостакович ли это? Пожалуй, открытый репортажный кусок, снятый без декорации в обычном студийном павильоне, был бы куда более достоверен, чем эта неумело оформленная, натянутая сцена.

Когда же в действие вступают актеры («Радикулит», оператор Ш. Гегелашвили; «Хороший урок», операторы П. Безбородов и П. Петров; «Их на земле пятнадцать», оператор Б. Москаленко и др.), о живой непосредственности и вовсе говорить не приходится. Бутафорность игровых эпизодов рождает опять-таки не только то, что актер делает и говорит, но и то, как и в какой обстановке он показан. Снова действие происходит в декорационной выгородке с неизбежным оптимистичным солнечным окном, снова только что сшитые, коробом стоящие комбинезоны, фартуки, халаты, снова тени от переплета окна на гладко выкрашенных кинематографических стенах. Разве можно во все это поверить? А значит, и мысль, высказанная с экрана, тоже ставится под сомнение.

ПАЛОЧКА-ВЫРУЧАЛОЧКА

Драматургическая роль цвета в кино неоспорима. Но она подразумевает тщательный отбор тонов, колористических соотношений и безусловно искусной передачи их на экране. Последнее после рождения цветного кино еще долго оставалось непреодолимой преградой, и потому об эмоциональном воздействии цвета не могло быть и разговора. Но этот Рубикон был перейден. И тогда началось своеобразное «буйство» красок на экране. Оно было естественно и, к счастью, непродолжительно. Вскоре цвет перестал быть операторским аттракционом и прочно вошел в арсенал важнейших изобразительных средств. Многие современные научно-популярные фильмы заставляют вспомнить о первых годах цвета. Им пользуются по принципу — чем больше, тем лучше. И если еще учесть, что качество его воспроизведения на экране оставляет желать лучшего (хотя оно значительно улучшилось на этой студии за последние годы), то можно понять, какое зрелище порой ожидает зрителя.

Большинство заказных картин, значительная часть периодики, не говоря уже о научно-популярных фильмах,— цветные. Из ленты в ленту цвет заявляет о себе ярко-красными тракторами (даже будильники и настольные лампы под абажурами — красно-алые), интенсивно-зелеными полями, истошно-голубым небом. К цвету не предъявляют никаких требований — лишь бы кричал, разгонял скуку.

Когда видишь в сельскохозяйственных фильмах бесчисленные красные предметы, краснеешь за операторов. Когда смотришь на бесхозяйственное расходование художественных (и, кстати, материальных) средств, задаешь себе один вопрос — зачем? Неужели для того, чтобы заказчику было веселее смотреть картину? Если так, то это заблуждение. Обилие неорганизованного зеленого и красного может вызвать лишь раздражение — это доказано физиологами. Конечно, в потоке однообразно раскрашенных сельскохозяйственных картин есть и такие, как, например, «Маяк свекловодов» (оператор Л. Кочурян), с мягким живописным цветом, вполне возможным и в фильмах такого жанра. Дело не в тематике.

Цвет в кадре должен быть осмыслен. Вот фильм о цирке — «На манеже — юность» (оператор Д. Гасюк). Казалось бы, тема дает свободу операторской фантазии: все оправдано, все возможно — от самых невероятных точек съемки и замысловатого движения камеры до причудливого освещения и феерии красок. Цель одна: экран должен сверкать, искриться, переливаться светом и цветом — ведь на манеже юность, ошеломляющая и покоряющая дерзким виртуозным искусством. Задача для оператора заманчивая и сложная. Единственный контроль — собственный вкус, чувство меры. Тут легко скатиться к пестроте, к аляповатой открытке. Правда, потом все можно списать за счет самой темы, но безвкусица на экране все равно остается безвкусицей.

В размалеванных кадрах тонет и интересный ракурс, и острая композиция, и сам человек. Над всем доминирует резкий, неуместный цвет. Его много в разных сочетаниях, определить которые невозможно. Зрителю не дают ни секунды отдыха от пронзительной красноты — она и в скатерти на столе экза-

менаторов, и в ковре, и в спортивных снарядах, и в костюме, и в реквизите. В сочетаниях красного с другими не менее кричащими тонами нет никакой закономерности. Мало того, к этим диким сочетаниям прибавляется и на редкость нескромный цветной свет.

Предвижу возражения: ведь в цирке так и бывает. Но вряд ли оператор должен идти на поводу у материала. В том бы и выразилось его художественное чутье оператора, если бы он сумел отобрать из этой пестроты только нужное, значительное, живописное. Умный цвет смог бы заставить прогреметь финал — выпускной спектакль циркового училища. Вот для него и должен был оператор приберечь яркость и многообразие красок, броские цветные лучи и подсвеченные цветным светом стеклянные витражи манежа.

Дело не в расхождении вкусов — одним, мол, нравится сочная, резкая, контрастная цветовая гамма, другим — растушеванная акварель. Дело в другом — в наличии или отсутствии чувства цвета. Ведь фильм «Советские мотоциклы и мотороллеры» (оператор А. Альварес) тоже не упрекнешь в цветовом аскетизме, но в то же время его не обвинишь в грубости. А у оператора тоже руки были развязаны — ведь картина-то рекламная, можно бы вроде и не стесняться. Но в фильме есть строгий вкусовой отбор. И пусть оператор прибегает к смелым, резким сочетаниям: красный цвет мотоцикла и светло-зеленое платье девушки, сидящей в коляске, или светло-голубая куртка водителя, мчащегося на фоне золотистой листвы; пусть палитра его красок щедра — цвет в картине остается гармоничным, сочным.

Игнорировать цвет — значит не только лишать фильм важного эмоционального средства воздействия, но и сознательно идти на выпуск изобразительного брака. Правда, грубое искажение цвета на экране почему-то не считается техническим браком, но как иначе можно назвать сине-зеленые ночи, медно-красные лица?

●

Широк круг изобразительных задач, стоящих перед оператором научно-популярного кинематографа. Обилие тем и жанров требует каждый раз особого подхода к материалу, своих средств и приемов выражения. То, что в одном случае «играет», в другом — убивает живую мысль. Сейчас, когда выпуск фильмов на студии значительно расширился, когда человек стал занимать в них все более внушительное место, остро необходим пересмотр арсенала изобразительных приемов. Повысить изобразительную культуру фильмов — это вопрос перевооружения не только операторов. До тех пор, пока пределом художнической фантазии будут декорации-выгородки, пока небесные фоны за окном будут резать глаз своей деланностью, пока вся кухня производства будет вылезать наружу, оператор не сумеет сказать нового, свежего слова. А он не только должен его сказать, но и должен занять в научно-популярной картине место творческого, думающего, полноправного соавтора сценариста и режиссера.

Л. Д. ЛАНДАУ

Говоря откровенно...

Говоря откровенно, я до сих пор не уверен, что мое мнение по каким-либо вопросам кино представляет интерес для солидного специального журнала. Во всяком случае, мне хотелось бы сказать, что в этой беседе я никак не представляю точку зрения физиков, а тем более вообще ученых. Это мои личные впечатления, и только.

Боюсь кого-либо разочаровать, но я воспринимаю фильмы сугубо «по-детски». Волнуюсь за судьбы героев, переживаю, люблю тех, кто мне понравился, ненавижу подлецов. Разумеется, это в том случае, если картина интересна. Если же нет — извините меня, но я, насколько возможно тихо, на цыпочках ухожу из кинозала. Когда фильм скучен, его для меня не спасут никакие режиссерские «находки». Я не выношу уже самого этого термина.

О режиссуре я предпочитаю думать после фильма. Если картина мне понравилась, я с радостью и благодарностью вспоминаю имена ее авторов. Но если режиссер назойливо напоминает о себе, искусственно замедляя действие картины, он только раздражает.

Именно действие — главное для меня в кино. Непрерывное действие, от которого ни на минуту нельзя оторваться. Пусть это будет иногда и долгий диалог за столом. Американский фильм «12 разгневанных мужчин» смотрится с напряженным вниманием. В нем, как известно, 12 человек полтора часа сидят взаперти в одной и той же комнате, но с точки зрения сюжета картина полна событий.

Из наших фильмов последних лет на меня произвели очень сильное впечатление «Дом, в котором я живу» и «Баллада о солдате». В них проявилась незаурядная режиссерская изобретательность, которая в то же время не нарушает естественного течения повествования.

Уже в самом начале «Баллады о солдате» мы узнаем, что герой погибнет. После этого на каждый шаг Алеши Скворцова мы смотрим уже другими глазами.

...Жизнь любит парадоксы, и в ней часто действительность обратна тому, что кажется на первый взгляд. Это тонко поняли режиссеры фильма «Дом, в котором я живу». Ведь вначале нам кажется, что Лидия, собственно говоря, равнодушна к мужу. А потом мы убеждаемся, что ее поведение вызывается именно **его** равнодушием к ней.

К сожалению, советская кинематография не настолько балует нас хорошими фильмами, чтобы каждый год зритель находил картины, способные сравниться с только что названными. Но я вспоминаю еще несколько очень неплохих фильмов последних полутора-двух лет: «Испытательный срок» (которому в кино повезло более, чем «Жестокости» того же П. Нилина), «Евдокия», «Прощайте, голуби!».

Последнюю из них, очень милую картину, значительно ухудшает невесть откуда появившаяся в конце фильма тема «целины» или «новостройки». Помилуйте, зачем парню, с таким трудом и, я бы сказал, мужеством завоевавшему любовь девушки, вдруг расставаться с ней, оставляя ее под влиянием нерасположенных к нему родителей?

Своими мыслями о кино академик Л. Д. Ландау поделился незадолго до автомобильной аварии, на длительный срок приковавшей его к постели.

Поборникам дежурного оптимизма хотелось бы напомнить известный анекдот: жизнерадостное предложение исполнять в крематории, так сказать, в финале жизни, бодрую и утешительную мелодию «Лучше нету того свету...».

Чего я очень не люблю в кино — это скуки. Да простится мне некоторая резкость, но я называю подобные произведения «тянучкой». Я не могу выдержать медленного ритма повествования, тяжелой манеры игры, бесконечных «немых» сцен без событий. С этой точки зрения, мне не понравилась однотонность интонации и затянутость «Судьбы человека». Очень растянуты также, на мой взгляд, картины А. П. Довженко.

Один из самых опасных источников скучных фильмов — попытка «растянуть» короткую новеллу или повесть до обычных размеров полнометражных фильмов. Особенно неудачны — и главным образом по этой причине — экранизации Чехова, например «Попрыгунья» и «Дама с собачкой». Мне решительно непонятно, почему нельзя снимать чеховские фильмы, не растягивая их до обязательных полутора часов. Ведь показывают же по телевизору так называемые телефильмы, метраж которых не скован никакими рамками.

Другой мой злейший враг в кино — мелодраматизм. Более всего я избегаю фильмов с пресловутыми конфликтами «долга и чувства». Я, разумеется, никогда не ходил на «Даму с камелиями», которую ненавижу с ранней молодости. А когда я смотрел «Идиота», мне было обидно видеть прекрасную игру артистов (в особенности совершенно потрясающего Ю. Яковлева — Мышкина) в насквозь фальшивых ситуациях и конфликтах романа Достоевского.

Комедии мне часто нравятся, но только те, в которых юмор вытекает из ситуации. Юмор же нарочитый я называю «балаганом» и не выношу его. Боюсь вызвать негодование многих, но я не поклонник Ильфа и Петрова (даже кое-кто из друзей с трудом прощает мне это). К сожалению, наши немногочисленные комедии нередко построены именно на «балагане». Итальянцы и французы чаще ставят хорошие, с моей точки зрения, комедии. Впрочем, и у них попадаются порой фильмы-«балаганы», например с участием Фернанделя.

Несколько слов хотелось бы сказать о переносе на экран литературных произведений. Экранизация требует от сценариста прежде всего верности духу литературного оригинала. Я считаю в этом смысле исключительно удачной американскую экранизацию «Войны и мира». В случае драматических произведений верность духу совпадает с верностью букве. И в этом смысле очень удачным был ряд наших экранизаций, например «Ревизор» или «Без вины виноватые». Наоборот, всякие попытки изменения текста драматических произведений при их экранизации приводят, на мой взгляд, к крайне жалким результатам, которые мы могли видеть, скажем, в немецком фильме «Перед заходом солнца» и в финском фильме «Женщины Нискавуори».

Раз уж речь зашла о зарубежном кино, то, пожалуй, стоит остановиться на этом чуть подробнее. Из недавних иностранных фильмов явно выделяются «Генерал делла Ровере» и — я уже говорил — «12 разгневанных мужчин». Некоторое время тому назад мне довелось посмотреть французский фильм «Кузены». Мне он активно не понравился. Вымышленный сюжет, нелепое, почти бредовое действие. Могут сказать, что здесь изображены люди, которых мы называем удачным именем «стиляги». Не знаю, как это выглядит у французов, но, по-моему, в жизни «стиляги» — такие же люди, как все, только поглупее и самодовольнее других. И изображать их не такими, как они есть, а с их собственной точки зрения, по-моему, вовсе уж ни к чему.

Нашумевшей «Сладкой жизни» Феллини я, к сожалению, не видел. Но «Ночи Кабирии» того же Феллини не удовлетворили меня. При всем понимании замысла автора этой картины и ощущении его гуманного и теплого отношения к героине,— не могу с ним согласиться. Слишком уже бесчеловечны те положения, в которые попадает Кабирия, слишком жестоки люди, с которыми она сталкивается. Слишком велико глумление над человеком!

Если судить по фильмам, показанным на наших экранах в последние год-два,—поскучнело польское кино. А такие фильмы, как «Покушение», «Канал», производили неизгладимое впечатление и могут быть поставлены в один ряд с лучшими картинами всех стран.

Впрочем, я отлично понимаю, что разные фильмы даже у одного и того же художника не обязательно должны быть равноценны. В трилогии Г. Рошаля мне очень нравится

«Восемнадцатый год», гораздо менее «Сестры» и совсем не нравится «Хмурое утро». Еще более близкий пример — Григорий Чухрай, поставивший после удачного фильма «Сорок первый» и замечательной «Баллады о солдате» довольно скучную, на мой взгляд, картину «Чистое небо». Хотя нельзя не отметить, что и в этом фильме с благодарностью чувствуешь какое-то внутреннее благородство авторов.

В этой беседе мне волей-неволей приходится «выносить приговор» (правда, только от своего имени) многим произведениям, возникшим в результате большого и напряженного труда. Мне очень не хотелось бы, чтобы авторы этих произведений (если они, паче чаяния, ознакомятся с моими высказываниями) решили, что я ставлю себя над ними в позу судьи или школьного учителя. Несмотря на некоторую безапелляционность моих суждений, я очень далек от стремления навязывать свой художественный вкус кому бы то ни было. Могу заверить, что, будь я начальником кинопроката, я охотно выпускал бы на экран даже очень плохие, с моей точки зрения, картины, лишь бы существовала аудитория, которой они доставляли бы радость.

За эту доставленную нам радость мы обязаны работникам кино чувством глубокой благодарности, о которой слишком часто забывают. Если — как это, увы, редко бывает! — замечательный режиссер и талантливые артисты дадут нам чудесную картину, то какое мы имеем право рассуждать на тему, не могли бы они вместо этого сделать что-нибудь другое, скажем, посовременнее? Ведь и в науке, по существу, нелепо деление на более важные и менее важные темы. Всякая хорошая научная работа полезна, и если все будут заниматься «более важной» областью, то кто же обеспечит «менее важную»? А она ведь тоже нужна. Не нужны только плохие работы. Пусть у нас будет, говоря словами Маяковского, побольше фильмов «хороших и разных», и современных и так называемых «несовременных».

Кстати, о современной теме. Видимо, не случайно картины, действие которых происходит в прошлом (пусть даже недалеком, например в годы войны), на мой взгляд, часто бывают лучше фильмов о послевоенной жизни. Дело, вероятно, в том, что на художника, работающего над современной темой, слишком часто влияют побочные, далекие от подлинного понимания искусства факторы. Чего греха таить, упреки в «недостаточном отображении роли профсоюзной организации» (или еще что-либо в этом роде) раздаются нередко и мешают рождению настоящих произведений искусств.

...Велика ли воспитательная роль кино? И да и нет. Если говорить о влиянии идей, которые мы слышим в кинокартинах, то оно, конечно, ничтожно. Вряд ли можно представить себе негодяя, на которого подействуют убеждения в превосходстве благородства над подлостью, даже если эти убеждения хорошо проиллюстрированы. Точно так же было бы наивно думать, что просмотр детективной картины пробуждает в человеке преступные инстинкты. Однако если фильм силой своего воздействия заставляет человека волноваться по поводу чужих судеб, он, человек, при этом сам становится лучше и добрее, хотя, может быть, и на самую малость.

Позволю себе закончить тем, в чем я, пожалуй, несколько компетентен,— вопросом об изображении в кино жизни и труда ученых.

К сожалению, не только в кино, но и в литературе можно по пальцам сосчитать удачи в этой области. Из книг для меня (не считая «Скучной истории» Чехова) до сих пор лучшей остается «Эрроусмит» Синклера Льюиса, дающая яркую картину психологии работника науки. Из фильмов?.. Даже знаменитый «Депутат Балтики» дает совершенно неправильную картину характера труда ученого. Я вовсе не намерен становиться на точку зрения профессионала, скрупулезно выискивающего мельчайшие специфические неточности,— это не имело бы значения. Грустно видеть неправильное изображение среды, характера взаимоотношений. Самое ужасное — это бородатые профессора, говорящие почему-то обязательно «батенька» своим молодым ассистентам. Всего этого ни один из нас, работников науки, никогда в жизни не видел и не слышал. Писатели и режиссеры пока еще мало и плохо знают мир людей науки.

...В заключение хочется попросить извинения у читателя, которому, может быть, было вовсе не интересно следовать за моими мыслями. В качестве оправдания хочу свалить вину на редакцию, заставившую меня высказаться на эту тему. Во всяком случае, я — давний и верный поклонник кинематографа и не могу не воспользоваться хотя и неожиданным, но приятным поводом пожелать ему больших творческих успехов.

Большую кинематографию — школьникам

Не раз наш журнал обращался к теме «Фильм и школа». Сделать кинофильм одним из сильнейших средств нравственного и эстетического воспитания детей и подростков — вот о чем говорили педагоги и кинематографисты и «за круглым столом» в редакции и на встречах в Московском Доме учителя. Об этом же писали нам многие читатели журнала.

Напоминаем: мы обратились к президенту Академии педагогических наук РСФСР И. А. Каирову с просьбой поделиться своими мыслями на этот счет. Увы, ответ * не помог продвинуть дело хоть сколько-нибудь вперед.

Не удается расшевелить Академию педагогических наук и Министерство просвещения РСФСР— вот беда!

Ну что ж, расскажем здесь о новых письмах читателей и будем надеяться, что педагогическая общественность приступит к решению давным-давно назревшей и, можно сказать, перезревшей проблемы.

Авторы многих писем полагают, что отсутствие хотя бы элементарного курса киноведения в педагогических институтах—безусловно, большой просчет.

Читатели предлагают различные формы и методы изучения основ кино в пединститутах, в школе. Некоторые считают, что история кино должна входить в школьные программы как обязательный предмет, другие, справедливо отмечая и без того чрезмерную перегруженность учебного плана, предлагают изучать историю кино в школьных кружках, а руководство такими кружками поручить опытным преподавателям литературы. Третьи — их меньшинство — смотрят на дело довольно ограниченно, предназначая фильму лишь роль иллюстрации на занятиях литературой.

Но все авторы жалуются на отсутствие методических пособий для преподавания основ киноискусства, для популяризации лучших его образцов, объяснения его исканий, успехов, ошибок.

* См. «Искусство кино», 1960, № 7.

Вот что пишет нам Ю. М. Рабинович, руководитель кружка по изучению киноискусства школы № 27 города Кургана. Кружок этот существует уже два года, и опыт его работы представляется нам небезынтересным.

«Члены нашего кружка,— пишет Ю. Рабинович,— с самого начала были предупреждены, что им предстоит не только слушать рассказы об известных актерах, но главным образом учиться смотреть фильм... Мы говорим своим воспитанникам, что наслаждаться искусством по-настоящему можно только тогда, когда ты его понимаешь».

Такой эстетический «манифест» можно только приветствовать. Кино — самое массовое из всех искусств, и нужно научить молодежь воспринимать его, разбираться в нем. Ведь прививаем же мы школьникам умение понимать литературу, чувствовать особенности стиля автора, видеть его художественные средства! Но для этого нужно, чтобы педагог, руководитель кружка сам умел разобраться в явлениях киноискусства, понять и выделить главное в фильме, в творчестве данного режиссера, актера, располагал бы необходимыми материалами, классифицированными рекомендательными списками фильмов и т. д. Ю. Рабинович сетует (как и многие наши читатели), что у них было «много упущений, недостатков», и правильно объясняет это тем, что им не хватало «опыта, литературы, необходимых фильмов». Нельзя не согласиться с его утверждением, что «лишь коллективными усилиями можно создать программу воспитания школьников средствами такого популярного искусства, как кино». Интересно, что Ю. Рабинович уделил специальные занятия объяснению особенностей искусства сценариста, читал с учениками сценарий Е. Габриловича «Коммунист» и наглядно показал, в чем его отличие от обычной литературной прозы.

Кружковцы познакомились с такими понятиями, как монтаж, план, наплыв и т. д. Изучали творчество крупных мастеров кино и делали доклады о них. «Кружок наш нуждается в материалах, которые

мы не можем найти, в указаниях и просто в добрых советах, — продолжает Ю. Рабинович. —Поэтому кружковцы написали письмо в Союз кинематографистов. Ответа не получили. Может быть, авторов письма из далекого Зауралья посчитали за коллекционеров автографов кинозвезд? Напрасно! Они хотят познать мир прекрасного» ,— заключает руководитель кружка.

Просьбу распространить список фильмов, рекомендованных для использования кино в школе, выражают многие читатели, а некоторые делятся своими соображениями по поводу предварительного списка, опубликованного в нашем журнале в статье «Киноклассику — в школу!» (1961, № 9). Читатель Г. Гавриченко из города Горловки, например, предлагает значительно расширить список. Это, по его мнению, необходимо еще и потому, что в случае если нельзя будет найти какой-либо фильм, его можно заменить другим. Г. Гавриченко считает, что необходимо «тематическое деление на серии. Например: историко-революционная, советский народ в борьбе за коммунизм, жизнь замечательных людей, литературная (экранизации), театральная (фильмы-спектакли), антифашистская, атеистическая» и т. д. Он предлагает включить в список большое количество лучших зарубежных фильмов.

Преподаватель кафедры философии Киргизского государственного университета З. Кругликова пишет, что в практике вузовской воспитательной работы «эта проблема (использование кино.— *Ред.*) стоит так же остро, как и в школе... Учитывая тот факт, что кинофильмы смотрят почти все, преподаватели в своих лекциях используют примеры из фильмов для раскрытия или подтверждения того или иного теоретического положения. Это всегда вызывает живой интерес аудитории, и в ходе такого разговора всегда можно что-то поправить во вкусах студентов, натолкнуть их на путь верного анализа произведения». З. Кругликова обращается также с просьбой подсказать, как следует строить работу, чтобы добиться наилучших результатов в деятельности организованного при университете кинолектория.

Письма читателей снова и снова доказывают, насколько жизненна проблема изучения и использования кино в школе и вузах. Слово теперь за Академией педагогических наук, министерствами просвещения.

Б. БАСМАНОВ

Экран, как книга

Еще в студенческие годы ему запало в душу высказывание знаменитого педагога К. Ушинского: «Внесите в класс картину — и немые заговорят». На первом же своем самостоятельном уроке, посвященном сказке об Иване-царевиче, молодой московский педагог показал ребятам произведения живописи. Прошло немного лет, и рядом с живописью стало кино, сначала рядом, а потом оно вышло вперед. И. Эткин понял, что именно экран с его огромными возможностями позволяет внести в преподавание литературы много нового, интересного, сделать урок более ярким и доходчивым.

Конечно, на первых порах это были робкие, неуверенные шаги. Могло ли быть иначе? Ведь молодой учитель самостоятельно прокладывал узкую тропинку, которой со временем предстояло превратиться в широкую магистраль. Но и на первых порах, выполняя сугубо вспомогательную, служебную роль, простые диапозитивы значительно обогащали учебный процесс, расширяли кругозор учащихся. Надо ли говорить, что сегодня, когда за плечами И. Эткина почти 30 лет преподавания, а техническая вооруженность школьного кабинета наглядных пособий намного возросла, кино на его уроках приобрело большое значение.

Расположенный неподалеку от школы кинотеатр «Прогресс» превратился как бы еще в одну учебную аудиторию, где проходили дополнительные уроки по литературе. Вот, скажем, восьмиклассники знакомятся с жизнью и творчеством Ломоносова. Сначала, как и положено по курсу, учитель посвятил этой теме два часа в классе. Затем ребята продолжили знакомство с великим русским ученым и поэтом уже в киноаудитории, смотря фильм «Михайло Ломоносов». Но ошибочно думать, что это был обычный просмотр кинокартины. Зал был отдан целиком в распоряжение ребят — старшеклассников нескольких школ района. Сжатое вступительное слово И. Эткина, не дублируя того, что было сказано в классе, связывало воедино прослушанный ранее урок с живым и впечатляющим киноповествованием на экране. Восьмиклассники Миша Марков и Евгений Ли-

сунов прочли строки из ломоносовской оды «На день восшествия на престол императрицы Елизаветы Петровны», фрагменты из поэмы о Ломоносове, стихотворение, записанное самими школьниками на родине поэта в Холмогорском районе во время этнографической экспедиции учащихся 120-й школы Октябрьского района Москвы. Кстати говоря, ребята организовали в фойе кинотеатра «Прогресс» выставку, где показали собранные ими на родине поэта старинные книги, изделия из мамонтовой и моржовой кожи, предметы быта петровской эпохи. С этой интересной выставкой познакомились также и десятки тысяч зрителей, смотревших фильм «Михайло Ломоносов» в «Прогрессе».

Если продолжить рассказ о восьмиклассниках, то можно добавить, что только за один год в их учебную программу вошли также художественные фильмы «Юность поэта», «Путешествие в Арзрум», «Капитанская дочка», «Ревизор», фильмы-спектакли «Горе от ума», «Мертвые души», фильмы-оперы «Евгений Онегин», «Борис Годунов». Надо ли говорить, каким все это явилось чудесным, полезным дополнением к школьному курсу литературы, как это расширило кругозор ребят, обогатило их знания. Школьники не раз говорили, что все увиденное на экране быстрее врезается в память и остается в ней надолго. Но здесь есть еще и другая, не менее важная сторона дела. Вместе со школьным курсом литературы ребята одновременно как бы изучают и искусство кино — обстоятельно знакомятся с ним. А ведь к просмотренным художественным фильмам следует добавить и учебные, научно-популярные. Все это дает нам право говорить, что киноискусство в 120-й школе является не только составной частью учебного процесса, но и одним из важных средств эстетического воспитания школьников.

...А теперь побываем в девятом классе на уроке, посвященном биографии Некрасова. Это в полном смысле слова киноурок — настолько большая роль в нем отведена экрану. Не будет преувеличением назвать такой метод подачи учебного материала экспериментальным, новаторским. После краткого вступительного слова педагога окна завешиваются плотными черными шторами. Класс превращается в киноаудиторию. Вот на экране появляются диапозитивы о детстве и юности поэта. Каждому из них сопутствует строка из некрасовских стихотворений: «Родина», «У парадного подъезда», «Кому на Руси жить хорошо». Девятиклассники видят места, связанные с первым периодом жизни Некрасова — окрестности села Грешнево, Волгу, портрет отца — угрюмого, деспотичного человека.

Кадры — репродукции с картин русских художников Пукирева «Взимание недоимок», Орлова «Порка крестьян», Репина «Проводы новобранцев» — дают яркое представление о многострадальной участи русского народа в некрасовские времена. В тот момент, когда на экране появляются знаменитые репинские «Бурлаки», один из учащихся включает магнитофон — и в классе звучит «Дубинушка». Затем показывается учебный фильм «Некрасов в редакции «Современника». Его кадры рассказывают о главных событиях жизни поэта, начиная с его приезда в Петербург и до закрытия царскими властями журнала, сыгравшего столь большую роль в развитии русской прогрессивной мысли.

Во время демонстрации картины учитель не превращается в простого зрителя, он активно участвует в учебном процессе, комментируя тот или иной эпизод, акцентируя внимание ребят на наиболее важных из них.

И, наконец, в заключение преподаватель показывает с помощью эпидиаскопа сделанный им самим «фильм», в котором подобранные по принципу идейно-тематической общности картины русских художников второй половины XIX века и сопровождающий их некрасовский текст помогают раскрытию темы «Певец революционного подвига».

Урок окончен. В класс врываются яркие лучи солнца. По притихшим, задумчивым лицам ребят можно понять, что Некрасов-поэт, Некрасов-гражданин вошел в их сердца на всю жизнь.

А вот еще одна интересная форма использования средств кино в школьном уроке. Изображения появляются одновременно на трех экранах. Если, скажем, речь идет о героях «Мертвых душ», учащиеся видят на одном из экранов образ Плюшкина, созданный художником Боклевским, на другом — Далькевичем и, наконец, на третьем — Агиным. Каждый из художников выделил какие-то особые характерные черты Плюшкина — его внешний вид, его угрюмость, подозрительность, нелюдимость или его алчность, скопидомство. Благодаря трем экранам гоголевский персонаж предстает перед учащимися особенно рельефно; они получили отчетливое представление о том, что Плюшкин куда более сложный, многогранный образ, чем, например, герой мольеровской пьесы «Скупой». Этот же принцип И. Эткин с успехом применил при изучении «Ревизора». На один экран проецируется рисунок художника Коровина, изображающий Хлестакова, на другой — сцена из спектакля Малого театра, где его роль играет И. Ильинский, и на третий — кадр из фильма-спектакля с артистом Горбачевым в той же роли.

— Уже в течение многих лет,— рассказывает учитель,— готовясь к новому учебному году, к ведению курса литературы, я прежде всего составляю перспективный план использования различного рода наглядных пособий, и в первую очередь, конечно, экранных. Могу твердо сказать, что я убедился в

огромной эффективности такого метода преподавания. Важно, что школа, где я преподаю, в этом смысле мне очень помогает. В нашей фильмотеке около 80 серий диапозитивов и диафильмов — по всему учебному курсу, от «Слова о полку Игореве» до современной советской литературы. Кроме того, мы прибегаем к услугам Московской городской конторы кинопроката. Наш школьный коллектив дружит с кинотеатром «Юный зритель», с соседним «Прогрессом».

Хочется добавить, что наш кабинет наглядных пособий оснащен всеми видами проекционной аппаратуры, включая звуковую установку. Все это позволяет вести преподавание разнообразно, интересно, содержательно. Я не ошибусь, если скажу, что не менее трети времени на моих уроках занимает демонстрация различных экранных пособий. Нет ни одного раздела школьного курса литературы, который бы мною так или иначе не иллюстрировался при помощи экрана. По этому поводу мне хочется напомнить вещие слова А. Луначарского о том, что кино в школе займет такое же твердое место, как классная доска или книга».

К сожалению, изучение киноискусства, как известно, пока не входит в школьную программу. И. Эткин, ограниченный учебным курсом литературы, естественно, не имеет возможности вносить в него серьезные коррективы. Тем не менее и в этих условиях он старается максимально расширить возможные рамки знакомства школьников с киноискусством. Учащиеся 120-й школы пишут сочинения-рецензии на художественные фильмы, участвуют в диспутах о них.

Кино властно стучится в двери школы. И скромный опыт одного из пионеров-энтузиастов этого большого дела заслуживает пристального внимания.

Пусть не все бесспорно в преподавании И. Эткина, пусть он кое в чем и ошибается. Не беда. Гораздо важнее другое — преподавание литературы с помощью средств кино и в какой-то мере даже преподавание киноискусства стало действительностью в одной из московских школ. Хочется надеяться, что интересное начинание И. Эткина получит широкий отклик в других школах Москвы, в школах страны.

Павел БРАНКО

Воспитывать человека будущего

Одним из самых тяжелых и наиболее трудно устранимых пережитков прошлого является диспропорция в развитии отдельных сторон личности. Особенно отстает при этом эстетическое развитие. А ведь одной из важнейших задач социалистического и коммунистического общества является создание предпосылок для формирования гармонически развитой личности.

Формирование личности — задача более сложная и тонкая, чем воспитание вообще. Наша жизнь, новые нормы поведения в социалистическом обществе неустанно вырабатывают в нас новые качества, разрушая пережитки старого. Изменяется также и наша личность, её внутренняя сущность — пока еще медленно, с трудом. Воспитание нравственное и гражданское продолжается всю жизнь, в то время как формирование личности — это процесс, который в основном происходит в раннем возрасте. Когда человек достигает зрелости, то практически завершается формирование основных сторон его личности. Позже уже можно говорить не столько о формировании, сколько о модификации.

Это, конечно, увеличивает ответственность школы и семьи — именно они определяют лицо подрастающего поколения, которое будет жить при социализме, а пожалуй, и при коммунизме.

Как же конкретно выглядят условия, которые мы создаем для формирования личности первого коммунистического поколения? Что делает наша школа для формирования личности человека начальной стадии коммунизма?

Огромную роль сыграло введение политехнического обучения. Политехническое обучение со временем заполнит один из главных пробелов в гармоническом развитии личности, проявляющийся в различном отношении к физическому и умственному труду, и в значительной степени подготовит почву для того, чтобы человек правильно определил свое призвание.

Но, к сожалению, очень мало еще сделано для того, чтобы создать или восстановить равновесие между техническим развитием и общей культурой, с

Статья чехословацкого ученого П. Бранко печатается в порядке обсуждения.

одной стороны, и уровнем эстетического богатства человека, с другой стороны. Характер обучения предметам, связанным с эстетическим воспитанием, в основном не изменился. Из-за непонимания общей основы всех этих предметов или из-за неспособности найти конкретные формы школьных программ, которые исходили бы из этой основы, мы все еще учим литературе как литературе, рисованию как рисованию и, даже переименовав пение в музыкальное воспитание, не обращаем внимания на смысл нового названия и продолжаем на конкретных занятиях реализовывать его лишь частично. Кино же как искусство продолжает оставаться для большинства школьников неведомой областью.

При такой разобщенности и изолированности предметов, существенно близких в своей основе, естественно доминируют или активные занятия (т. е. рисование, живопись, пение, декламация и т. д.), что является все же лучшей формой воспитания, или собирание фактов, сведений о данной области искусства, или извлечение моральных, исторических, социальных поучений, взятых из фабулы, содержания произведения, что зачастую ведет к грубому вульгарно-социологическому упрощению значительного произведения искусства, которое все же нельзя ограничивать его познавательной стороной.

Часто главное — эмоциональное восприятие, воспитание и развитие способности эстетически прочувствовать и пережить произведение искусства—оставляется в стороне, пускается на самотек, и педагог не воздействует планомерно на определенных учеников, у которых не развита способность самостоятельно повышать эстетическую культуру.

Конечно, это связано и с системой школьных отметок; предметы эстетического плана оцениваются точно так же, как предметы познавательного характера, в результате чего внимание учащегося сосредоточено на приобретении какой-то суммы знаний, а вкус и эстетическое чувство не углубляются и не оттачиваются. Степень развития эстетического чувства, по правде говоря, трудно определить отметкой. Следует подумать, не нужно ли, для того чтобы успешно воспитывать школьника эстетически, искать качественно новые средства оценок развития учащегося и не копировать естественный и закономерный способ оценки знаний по предметам познавательного характера. При прежней системе хорошая отметка оказывается главной целью предметов эстетического характера. Отметка— это синоним того, что учащийся усвоил определенную сумму знаний о данной области искусства, а в некоторых случаях в одном и том же человеке уживаются хорошие знания и полная неспособность эстетически почувствовать произведение искусства, неспособность внутренне обогатиться. И совершенно ясно, что мы не сможем иначе воздействовать на учащегося до тех пор, пока будем учить предметам эстетического характера. Знание рисования, музыки, литературы и т. д., так же как знание математики или истории, без труда можно оценить, поставив отметку. Оценить художественное, музыкальное, эстетическое воспитание гораздо трудней, и, если это вообще возможно, нужно было бы исходить из совершенно других принципов. Вероятно, на данном этапе мы и будем искать, как превратить обучение рисованию, музыке, литературе в воспитание. Найти конкретные организационные педагогические методы, способ подготовки кадров и т. д.— задача очень трудная и требующая времени. Это дело работников школы. Однако эта проблема настолько животрепещуща, что, не решив ее, невозможно серьезно утверждать, что мы создали условия для формирования гармонически развитой личности людей нового поколения, людей коммунистического общества.

Кино — искусство наиболее массовое, с которым дети имеют дело чаще всего и которое влияет на формирование личности и эстетически и морально больше, чем какое-либо другое искусство,—остается вне поля зрения школы, на попечении внешкольных учреждений. Киноискусство прокладывает дорогу к зрителю самостоятельно, своей великой силой воздействия, и сведения о нем молодежь получает главным образом благодаря личным интересам или «уличным» моментам воспитания.

В отношении кино наиболее ярко проявляется анахронизм эстетического воспитания в школе. При составлении учебников по литературе, наверное, спорят — ввести какого-нибудь Благослава Загуменского в школьную программу или его творчество нужно изучать в вузе, на факультете литературоведения, но никому в голову не приходит увидеть более серьезное противоречие между тем, что получит школьник, изучив в рамках школьной программы творчество Загуменского или кого-либо другого, и тем, что ему даст знание крупнейших художественных произведений Эйзенштейна, Гриффита, Ренуара или Чухрая, которые в тысячу раз больше оказывают влияние на жизнь молодежи.

Очевидное противоречие между стремлением расширить материал по отдельным предметам и общим неудовлетворительным состоянием методики преподавания дисциплин эстетического характера, а также то обстоятельство, что внимание учащихся сосредоточивается больше на сумме сведений о данном виде искусства, чем на воспитании способности воспринимать искусство, невозможность справиться с задачей эстетического воспитания при существующей

разобщенности дисциплин — все это доказывает, что данную проблему нельзя решить ни изменением методики, ни введением нового предмета — искусства кино, чтобы эти «киношники» и кинокритики успокоились и «перестали лезть в наше дело». Болезнь гораздо серьезнее, и ее нельзя лечить старыми, консервативными средствами. Необходимо отделить преподавание литературы от преподавания языка; одновременно не считать литературу самостоятельным предметом, так же как и остальные предметы эстетического характера, и создать предмет новый, большой и сложный — эстетическое воспитание. Литература заняла бы место рядом с драматургией, кино, изобразительным искусством и музыкой, а эстетическое воспитание и преподавание истории искусств (не отдельно изобразительного искусства или литературы и т. д.) происходило бы комплексно, гармонично, с соблюдением их органического единства, обусловленного тем, что в данном случае гораздо важнее то, что объединяет эти искусства, чем то, что их отличает одно от другого. И наконец, такое изменение помогло бы придать эстетическому воспитанию последовательно идеологический характер, который сейчас, в силу сложившейся ситуации, существует лишь частично и чаще всего независимо от произведения искусства, а иногда и в виде вульгарной социологии.

Школьник должен понимать искусство, как комплекс, разнородный, дифференцированный, но все же комплекс. Мы должны от чисто умственного, рационального восприятия художественного произведения, от того, что мы расцениваем его, как иллюстрацию к сведениям, почерпнутым из других предметов, перейти к восприятию идейно-эстетических качеств произведения, научить понимать прекрасное в искусстве. Ведь не каждое изображение прекрасного есть прекрасное изображение, и эстетическое воспитание должно дать школьнику прежде всего компас, который поможет ему безошибочно разобраться в этих двух понятиях. В противном случае мы не выполним главной задачи — воспитать человека социалистического и коммунистического общества, личность всесторонне развитую, следовательно, личность с тонко развитым чувством прекрасного.

Такой революционный переворот автоматически приведет к исчезновению двух болезней нашей школы. Исчезнет перегрузка отдельных предметов фактографическим материалом, далеко не содействующим развитию эстетического чувства, и совершенно естественно сгладится диспропорция между отдельными видами искусства, их особенностями, явлениями и проблемами, как это представлено в учебных программах, и между действительной ролью искусства в жизни человека нашей эпохи.

Такая концентрация вынудит нас отобрать материал по значимости и по объему. Этот отбор материала по степени важности в рамках каждого вида искусства будет болезненным и нелегким и не может дать значительных результатов. Нашей сегодняшней школе необходимо искать новые критерии значительности произведения в каждом виде искусства, оставлять только то произведение искусства, которое *живет сегодня*, отделять *явление* искусства от архивного факта.

Конкретное осуществление выдвинутых мной предложений будет, конечно, трудным. Новый предмет — эстетическое или полиэстетическое воспитание—благодаря своей разносторонности заставит искать абсолютно новые методы работы, даже чисто технически. Ведь если восприятие различных видов искусства идет примерно одним и тем же путем — и между прочим, отталкиваясь от этого, мы и предлагаем свою реформу, — то активное творчество, без которого эстетическое воспитание невозможно (рисование, пение и т. д.), по своей технике резко дифференцированно. При конкретном решении нового способа воспитания нужно будет эти технические различия в активном художественном творчестве соблюдать, относиться к ним так же внимательно, как и к тому главному, что объединяет все виды искусства.

Подготовка преподавателя эстетического воспитания потребует людей с особыми эстетическо-педагогическими способностями и с особым чувством восприятия всех видов искусства, следовательно и кино, которое сейчас в школе — Золушка. Подготовка педагогов будет носить характер, я бы сказал, новоренессансной целостности, без узкой специализации, такой, чтобы они всем существом почувствовали органическое единство всех видов искусства, несмотря на различие в формах его проявления, и умели бы это чувство органического единства мира искусства передать своим ученикам. Найти такие формы подготовки учителей ренессансного типа будет трудно в наш век специализации...

Проблема найти для сегодняшней школы совершенно новые формы комплексного эстетического воспитания, по моему мнению, уже назрела. Социалистическое общество достаточно сильно, чтобы решить ее. И первое поколение, которое будет жить при коммунизме, не простит нам, людям шестидесятых годов, если мы эти проблемы не сумеем решить! Решить вовремя!

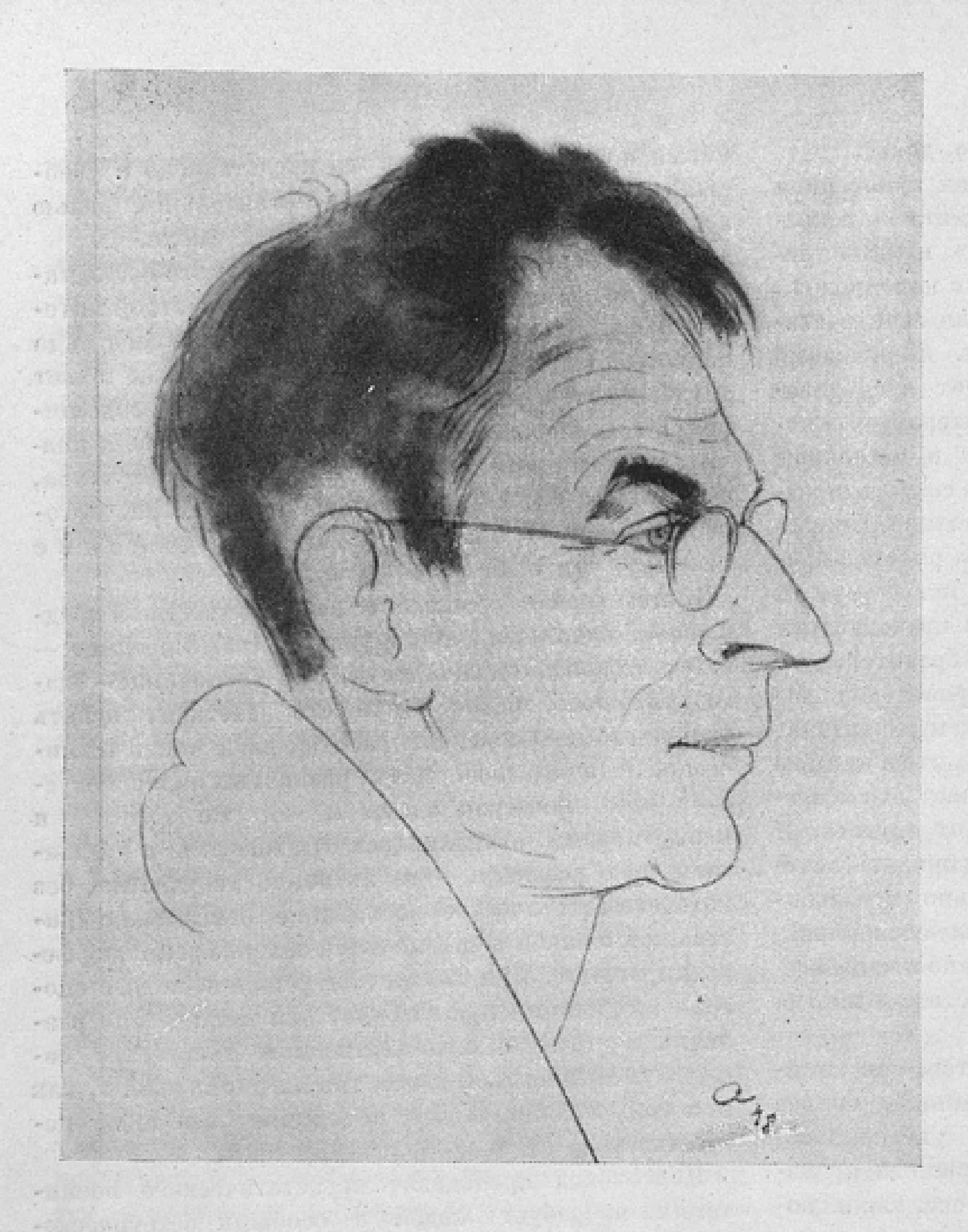


Рис. Н. Акимова

У камеры — Андрей Москвин

ВСПОМИНАЮТ ТОВАРИЩИ ПО СТУДИИ

Когда произносится имя Андрея Николаевича Москвина, в воображении каждого, кто знал его, возникает облик энергичного, подвижного человека, вечно стремящегося куда-то. Вот он, правофланговый славного отряда советских кинооператоров,— в традиционной кепке, козырьком назад, с неизменной короткой палочкой в руках, которую он использует как указку, избегая на съемках многословных объяснений. «Камеру — сюда!» — и палочка указывает, где установить камеру. «Длиннее!» — и, повинуясь «волшебной» указке, ассистент заменяет объектив. «Свет так!» — несколько резких взмахов — и осветительные приборы занимают свои места.

Андрей Николаевич поражал широтой знаний и интересов, глубоким пониманием вопросов, на которых почему-либо фиксировалось его внимание.

Говорят, что в кабинете у Москвина стоял токарный станок, на котором первоклассный оператор выполнял работы токаря высшего разряда. Рассказывают, что он разъезжал на «Москвиче» с карбюратором, сконструированным им на базе «победовского», слушал радио через приемник, в котором добрую половину узлов и деталей он создал своими руками.

Немногословный, но удивительно отзывчивый, Москвин привлекал к себе и молодежь и кинематографистов старшего поколения. К нему шли и с личными неурядицами и с профессиональными трудностями. Шли раздраженные, взволнованные. Уходили с просветленным сердцем. Но не всегда. Иногда уносили с собой какую-нибудь чисто москвинскую загадку, вроде: «Почитайте Бальзака, том такой-то, страница такая-то!.. » или «Посмотрите у Доре!» Ясность приходила вечером, когда открывался рекомендованный том Бальзака или рассматривались рисунки Доре, в которых действительно заключался ответ на заданный Москвину вопрос.

Большого человека потеряло советское киноискусство. Уже никто не взмахивает в ленфильмовских павильонах «волшебной» указкой, никто не бросает коротких и порой загадочных фраз. Но память о Москвине живет. О нем вспоминают все, кто хоть день или даже час общался с ним.

Один такой разговор состоялся за «круглым столом» в Ленинграде, в Союзе работников кинематографии. Здесь собрались кинематографисты разных профессий: операторы В. Гарданов, А. Дудко, А. Ерин, М. Магид, Д. Месхиев, А. Назаров, Л. Сокольский, Е. Шапиро, звукооператор И. Волк, художник-гример В. Горюнов, киноинженер В. Раковский, начальник цеха обработки пленки «Ленфильма» А. Вал, художник Н. Суворов, режиссер Н. Кошеверова и другие.

Изложим эту интересную задушевную беседу в несколько обобщенном виде.

НАТУРА И ПАВИЛЬОН

Часто в кулуарах студий говорят, что тот или иной оператор не умеет работать на натуре или, наоборот, чувствует себя неуверенно в павильоне. Более того, считают, что многие операторы являются тайными приверженцами чего-либо одного — павильона или натуры. Они, конечно, снимают и там и тут. Но это не добровольная «охота к перемене мест», а скорее вынужденное действие.

Москвина не без основания относят к категории мастеров павильонных съемок. Может быть, это пошло с тех пор, как С. Эйзенштейн в период работы над «Иваном Грозным» поручил павильон Москвину, а натуру — Э. Тиссэ. Может быть, и сам Андрей Николаевич невольно способствовал распространению такого о себе мнения тем, что неоднократно с грубоватой прямотой говаривал: «Натура —дура!»

Посторонние удивлялись, а те, кто сталкивался с Москвиным часто, понимали, что под этим афоризмом скрывается уважительное, заботливое отношение к актерам. Москвин по опыту знал, что снимать на натуре — значит порой часами заставлять актера пребывать в образе и непроизводительно тратить творческую энергию. Не вовремя наплывшая тучка, непредусмотренный дождь или снег, ветер, налетевший вопреки «сценарной погоде», — все это и десятки других явлений, не подчиненных воле оператора, заставляли Москвина столь резко высказываться о натуре. Он не мог терпеть простоя, не мог спокойно видеть актеров, которым приходилось тратить много сил, чтобы удержаться в образе в часы вынужденного, томительного перерыва.

Вот, пожалуй, и все, почему говорили о том, что Москвин не любит натуру. Но оставим в стороне вопрос о любви или нелюбви. Важно другое — как работал Москвин на натуре, умел ли он использовать преимущества и преодолевать трудности натурных съемок. На это можно дать только один и вполне определенный ответ: да, умел. Умел, как, вероятно, мало кто другой! И если Эйзенштейн поручил натуру Тиссэ, а павильон Москвину, то только потому, что ждал от Андрея Николаевича выразительных портретов и крупных планов. Объясняя предложенное им разделение операторского труда, Эйзенштейн сказал: «Я смотрю на портреты, снятые Москвиным, и вижу, как расположены в глазах капилляры...» Таким образом, Эйзенштейн вовсе не боялся поручить натуру Москвину, а стремился к тому, чтобы крупноплановые портретные павильонные съемки были выполнены именно Андреем Николаевичем.

Москвин был замечательным мастером как павильонных, так и натурных съемок. Нелестно отзываясь о натуре, он прекрасно в ней разбирался и находил правильные решения в, казалось бы, безвыходных положениях. Приведем примеры.

Работали над картиной «Над Неманом рассвет». На закате солнца снимался один из лучших и труднейших эпизодов — сцена у креста. Часть кадров уже легла на пленку. И вдруг в завершающий момент пошел дождь. Солнечную полоску на горизонте будто слизнуло с неба. Члены съемочной группы и актеры уныло столпились вокруг оператора. Все понимали, что случилась беда. Когда выдастся снова такой же погожий вечер с ясным закатом? А если и выдастся, то удастся ли снова собрать воедино все компоненты кадра, начиная со световой гаммы?

Андрей Николаевич, как всегда, молча поставил желтый фильтр, вырезал красную полоску, быстро наклеил ее, с минуту не отрывал глаз от камеры и наконец произнес короткое и обнадеживающее: «Получится!»

Актриса дважды под дождем взбежала на холм. Эпизод сняли до конца и не верили в удачу до тех пор, пока не посмотрели готовый материал.

В другой раз неприятный казус произошел на картине «Дама с собачкой». Этот случай показал Москвина еще с одной стороны.

Можно спорить — что труднее: съемки в павильоне или съемки на натуре. Но никто не рискнет отрицать, что съемки в павильоне под натуру — одна из сложнейших операторских задач. Конечно, имеется в виду не ремесленничество, а первоклассная операторская работа, при которой световое решение двух соседних кадров, снятых один в павильоне, другой — на натуре, полностью совпадает даже в самых мельчайших оттенках. Всякому ясно, что добиться такого совпадения по силам лишь выдающемуся оператору, одинаково превосходно владеющему «секретами» натурных и павильонных съемок.

Чтобы показать в «Даме с собачкой» море, горы, безбрежное пространство неба, было решено выехать на юг — на натуру. Обычно такие кадры в павильоне получаются плохо, без воздуха, без размаха, без свободного дыхания природы.

Все шло нормально. И вдруг на съемочную группу обрушились один за другим два удара. Из цеха обработки пленки сообщили, что много снятых на натуре кадров испорчено — пленка оказалась с фабричным браком. Первое, о чем подумали режиссер и оператор,— о погоде: даст ли она возможность переснять кадры. Погода была обнадеживающей. Но тут кинематографистов ожидал второй удар — серьезно и надолго заболел артист А. Баталов.

Казалось, все графики и планы рухнули. Оставалось прекратить работы, а картину законсервировать до будущего года, когда вернется летняя натура.

Но Москвин предложил другой выход.

Часть кадров с Баталовым, где он снимался со спины, была переснята на натуре немедленно — пока позволяла погода (вместо Баталова снимали дублера). Вторую часть испорченных кадров, в которых мы видим лицо героя, пересняли значительно позже в павильоне, когда артист поправился.

Пленку смонтировали. Кадры, снятые на натуре, легли вперемежку с павильонными кадрами. И вот в просмотровом зале на экране — знойное небо в дымке, море, солнце, горы... И какие из них настоящие, а какие павильонные, не скажет ни один из самых придирчивых и «глазастых» критиков.

ТРИ ТОЧКИ

Художник пишет маслом, рисует карандашом. Скульптор режет по камню, лепит из глины. Кинооператор и пишет, и рисует, и лепит из света— это его универсальная палитра. Москвинская палитра — одна из богатейших. Световые краски, «замешанные» на таланте, позволяли Андрею Николаевичу творить чудеса.

Заглянем в далекие двадцатые годы. Опыта еще мало. Но уже тогда Москвин воспитал в себе острое чутье на все световые сочетания, которые впоследствии могли ему пригодиться. Большинство операторов того времени использовало свет самым примитивным образом и видело в нем лишь необходимое условие фиксации действия на пленку. А. Москвин чуть ли не с первых своих картин стремился использовать свет для выражения драматургии кинопроизведения. Андрей Николаевич шел дорогой первооткрывателя.

Снимался фильм «Чертово колесо». Впервые в истории кинематографа оператор вывел съемочную группу на ночную натуру. Перед камерой раскинулась большая массовка в Народном доме. Темно. Подсветка не спасала. Глубина терялась. Все казалось плоским, как на листе темного картона. И вдруг кто-то из участников массовки закурил. Струйка дыма попала в луч света...

Скажете—случайность? Нет! Москвин искал. Только потому он и заметил, что эта струйка освещенного дыма создает ощущение глубины, перспективы. Команда — и задымила вся массовка. Некоторое время Андрей Николаевич «колдовал» над светом, а когда вновь прильнул глазом к камере — увидел, что цель достигнута: глубина создана.

В следующей своей работе — в «Новом Вавилоне»—Москвин уже уверенно использовал дымку и вдобавок применил особую мягко рисующую оптику. В результате экран стал еще более глубоким.

От картины к картине совершенствовалось мастерство Андрея Николаевича. Он первым овладел сущностью тональности и применял на съемках все более и более тонкие световые нюансы. Ни в одном из снятых Москвиным кадров вы не увидите раздражающего глаз «американского» контражура. Он умел дозировать контражурный свет с непостижимой точностью.

Москвин не признавал «служебных», поставленных на всякий случай осветительных приборов. В отношении света он придерживался жесткой формулы: «Достаточно и необходимо». Если трех приборов было достаточно, если не было необходимости в четвертом, то Андрей Николаевич никогда его и не ставил.

Кто из операторов не знает эти знаменитые москвинские «три точки» — три осветительных прибора, обеспечивающих в ряде случаев высокое качество съемки? Когда нет времени на продолжительные пробы и эксперименты, операторы и по сей день пользуются «тремя точками», особенно при съемке портрета. Конечно, не всем удается достичь такого совершенства, какого достиг Москвин в «Оводе» или «Дон-Кихоте», но все же «три точки» безотказно обеспечивают главное — правильное сочетание освещенности лица и фона.

Три осветительных прибора не стали для Москвина стандартом. Он постоянно искал и пробовал все новые и новые варианты. Были случаи, когда портретную съемку Андрей Николаевич оснащал восемью-девятью приборами. К такой сложной схеме освещения он прибегал тогда, когда требовалось на пяти-шести метрах пленки создать остродинамичный портрет героя.

Есть такие мгновенно изменяющиеся портреты в «Оводе». Стоит Артур. Мы видим его и понимаем внутреннее состояние героя так отчетливо, будто в нас самих воплотились его мысли и чувства. Но вот он повернул голову — меняется пластический рису-

нок, герой обуреваем новыми страстями. Полшага вперед, поток нижнего света бьет ему в лицо — и от прежней световой характеристики портрета не остается и следа. Перед нами другой человек, душевный мир которого резко изменился под натиском новых ощущений и раздумий. И все это — не только игра актера, но и игра света, «прирученного» Москвиным.

Решая каждый кадр в определенном световом режиме, Андрей Николаевич не забывал общую колористическую направленность фильма в целом. Любая картина имеет у Москвина ярко выраженное и единственно правильное «световое» лицо.

Создавая «Юность Максима», он нашел неповторимые серые краски, соответствующие по тональности старому Питеру с его дождями и туманами, с дымом и копотью заводских окраин. Работая над картиной «Одна», Москвин не скупился на светлые тона без излишней подчеркнутости контрастов. И это было вполне оправдано. Зима, снег и, главное, образ учительницы, который несет в себе живую, светлую мысль,— все это было глубоко понято, прочувствовано Андреем Николаевичем и нашло зримое воплощение в спокойных жизнеутверждающих тонах, в общей световой характеристике фильма.

Кинокартина, как мозаичное панно, создается из отдельных кусочков — кадров, имеющих каждый свою тональность, решенных в своем особом световом «ключе». Важно, чтобы эти кадры, смонтированные воедино, и создали задуманный оператором световой колорит фильма. Если между целым и его частями возникает световая гармония — значит, оператор оказался на высоте. Но добиться гармонии очень трудно. Еще труднее исправить допущенную в каком-либо кадре ошибку, свести ее на нет путем постепенного выравнивания и световой подгонки соседних кадров.

Вспоминается эпизод, который случился у Москвина на съемках «Пирогова». Была допущена непоправимая передержка. Павильон получился серый, настолько серый, что оставалось одно — переснять.

Андрей Николаевич несколько раз посмотрел «зарезанный» материал и ошеломил всех неожиданным решением: пересъемку отставить, продолжать работу дальше. Он понял, что и передержка может сослужить службу, если удастся в дальнейших съемках «нащупать» световую эволюцию, которая бы постепенно, логично, не вступая в диссонанс с драматургией сценария, привела материал к нормальному виду.

Съемки продолжались. Москвин с особой тщательностью разрабатывал схемы расстановки осветительных приборов. Изо дня в день, из кадра в кадр велось планомерное, глубоко продуманное сокращение ошибки. И оператор победил. Кусок пленки с передержкой вошел в фильм. Серый павильон воспринимается отнюдь не как недостаток, а как исходящее из операторского замысла световое решение, полностью совпадающее по настроению с содержанием эпизода.

Такова художественная сила москвинского света.

В КОЛЛЕКТИВЕ

Кино — искусство коллективное. Здесь каждый имеет свои, только к нему относящиеся обязанности, и вместе с тем на съемочной площадке любая работа — общее дело. Практика показывает — если в съемочной группе каждый сознает себя частью коллектива, то работать лучше и легче.

С Москвиным работать было легко. Он вникал во все, готов был помочь каждому, начиная с плотника и кончая режиссером.

Часто приходится слышать споры такого характера: режиссер говорит, что он делает мизансцену; оператор утверждает, что мизансцена — плод его работы; художник не соглашается ни с тем, ни с другим и верит в душе, что больше него никто не трудится над построением мизансцены.

Москвина не тревожили вопросы приоритета. Он считал своим долгом приходить на съемочную площадку с тремя-четырьмя детально обдуманными мизансценами. Режиссер, естественно, является со своим ви́дением той же самой мизансцены. Начиналось построение. Пробуют так, пробуют этак. Если находился вариант, который устраивал Москвина, он мог и не заикнуться о своих замыслах. Но стоило режиссеру попасть в трудное положение, как Москвин один за другим высказывал планы своих мизансцен. И всякий раз режиссер находил в них правильное решение.

Интересно вспомнить в связи с этим о взаимоотношениях Москвина и Эйзенштейна. Они разрабатывали мизансцены совместно и задолго до дня съемок. Режиссер и оператор часами сидели друг против друга и, не произнося ни слова, покрывали листы бумаги небрежными схематичными рисунками. Одобренный обоими лист откладывался в сторону, и они принимались за следующую мизансцену. Совместное творчество и взаимопомощь давали, как правило, блестящие результаты.

Ту же дружественную помощь получали от Москвина все участники съемок. Снимали в павильоне манифестацию для «Возвращения Максима». Художник Е. Еней считал, что это шествие должно проходить на фоне каких-то впечатляющих, мощных декораций. Особенно задника.

Москвин подумал, подошел к художнику, а затем произошел приблизительно такой разговор.

Москвин. Слушай, ты можешь сделать простые фонарики?

Еней. Могу.

Москвин. Все!

Еней. Как — все? А задник?

Москвин. Дым и свет! Все!

Так и снимали без задника. И даже архитребовательный Г. Козинцев остался доволен.

Подобных примеров множество.

Снималась картина «Встречный». Звук записывали на аппаратуре, изготовленной в лаборатории А. Шорина. Основной недостаток этой аппаратуры заключался в несовершенстве лентопротяжного механизма.

Звукооператор И. Волк в присутствии Москвина посетовал как-то на плохой звук. Андрей Николаевич сказал, что для хорошего звука необходимо абсолютно равномерное продвижение ленты и что на зубчатом барабане полной равномерности достичь невозможно.

Это был случайный разговор. О нем забыли. А через несколько дней Москвин принес Волку собственную черновую схему лентопротяжки. Звукооператор и оператор засели за чертежи и расчеты. Так родился маховик и две свободные петли, которые изолировали пленку от толчков зубчатого барабана.

Когда на студии осваивали пленку «ДС-5», художники замучились с гримом. И опять на помощь пришел Москвин. Белый грим — его идея. С введением этого новшества пленка «ДС-5» прочно встала на службу кино.

И так во всем. В какой бы отдел, цех, павильон «Ленфильма» вы ни вошли — везде видны добрые следы человека большой души.

Москвин любил называть свои работы «картинками». Он не произносил высокопарных речей об операторском мастерстве, не вмешивался в научные дискуссии, но умел убедительно, доходчиво и ярко говорить об искусстве с экрана красноречивым языком «картинок», в которые он щедро вкладывал свой огромный талант.

●

Отдельно изложил свои воспоминания о Москвине не присутствовавший на беседе оператор Михаил Каплан.

— Москвин велик тем, что выступал как художникноватор, заново осмысливший основные изобразительные средства фильма — композицию, ракурс, перспективу, оптику, светотень. Он считал светотень самым ярким операторским выразительным средством.

Вместе с другими операторами двадцатых годов — А. Левицким, молодыми Эдуардом Тиссэ и Анатолием Головней — он отвергает уравновешенность и статику в построении экранной композиции и делает это весьма смело и решительно.

Первые работы киномастерской ФЭКС, руководимой режиссерами Г. Козинцевым и Л. Траубергом, как известно, несли в себе немало спорного. Но это были талантливые работы. А. Москвин искал в них, как тогда говорили, «внутреннюю экспрессию образов».

В «Чертовом колесе» оператор с неистощимой изобретательностью использует верхние и нижние точки съемки, неожиданные ракурсы, асимметрию в построении композиции, неуравновешенное распределение предметных масс.

Световые лучи пронизывают кадр во всех направлениях, они прорезают черные тени; неустойчивая динамическая атмосфера передана оператором.

В 1926 году Москвин снимает «Шинель».

В фильме возникают фантастические картины суеты и смятенности большого города, рожденные в сознании придавленного жизнью чиновника Башмачкина. Его глазами смотрит оператор на Петербург.

В этом фильме Москвин строит кадр неуравновешенный, асимметричный, ищет острые контрасты светотени.

Посещает ли Башмачкин портного, трудится ли в своей канцелярии, бродит ли по улицам столицы, — всюду подчеркнуто сильный свет, сопровождаемый роем затухающих ореолов и бликов, причудливо пронизывает пространство.

Горячечные видения больного Башмачкина перемежаются с реальной обстановкой убогой чиновничьей каморки. Быль преображается в кошмары. Насмешливые лица, уродливые маски преследуют бедного Башмачкина, неясными пятнами возникают в темноте. Тени сгущаются, наплывают со всех сторон, гасят один за другим лучи света и с последним вздохом чиновника полностью овладевают пространством.

Смятение героя передается через деформацию предметов, экспрессионистически расплывчато.

В последующих двух своих работах — «С.В.Д» и «Новом Вавилоне»—Москвин несколько отходит от такой манеры построения кадра. В соответствии с более четкой характеристикой действующих лиц и законченностью фабулы Москвин сосредоточивает внимание на создании более конкретной среды и атмосферы действия. Он окружает героев живым пространством, которое насыщает воздухом и светом. Происходит ли действие в модном магазине под названием «Новый Вавилон», или в вечернем парижском кафе под стенами осажденной столицы, или на баррикадах Коммуны — всюду можно воспринять вместе с определенной теперь устойчивостью композиции это охватывающее людей текучее живописное пространство. Москвин научился воссоздавать его, очевидно, благодаря тем живописцам-импрессио-

нистам, которые первые «увидели» изменчивый характер светотени и научились рисовать светящийся воздух.

В отдельных кусках мягкая живопись «Нового Вавилона» уступает место более резкой, более драматичной выразительности. Так движение французских солдат по размокшей дороге дано с большей изобразительной напряженностью, чем многое другое: темные силуэты солдат четко выделяются на фоне неясно прорисованных предметов второго плана; яркие отсветы на мокрой земле, глухая темнота фона создают здесь определенное зрительное напряжение.

Скачка немецкой конницы, движущейся на Париж во мраке ночи, с сильными бликами на древках пик, клубами серого дыма — это захватывающий изобразительный эффект.

В блистательно поставленной Г. Козинцевым и Л. Траубергом трилогии о Максиме, которую можно сравнить лишь с мощной многочастевой симфонией, Москвин поднимается к вершинам своего искусства. Мне кажется, две тенденции переплетаются и борются в работе оператора над трилогией. Одна — стремление к уравновешенности, классической ясности изобразительного стиля. В то же время Москвина привлекают резкие эмоциональные звучания, повышенная яркость красок.

Образы людей здесь наделены подлинно реалистическими чертами. Живой, осязаемый Максим, его заводские товарищи, подпольщица Наташа, целая галерея друзей и врагов (особенно в «Юности Максима») даны предельно рельефно и ясно; они очерчены оператором необыкновенно пластично.

В «Возвращении Максима» подобную пластичность можно видеть в захватывающих сценах баррикадных боев, в кадрах заседания Государственной думы, этом блестящем примере техники павильонного освещения, и в ряде других кусков. В «Выборгской стороне» это начальные эпизоды в Смольном, сцены в банке, роспуск Учредительного собрания, кадры в Выборгском Совете и другие.

Уже первые кадры пролога в «Юности Максима» дают пример острой эмоциональности, «москвинской» динамики... На экране — ночная тьма, бегущие полосы света, яркие лучи фонарей, бег извозчичьих саней, снежная пыль, крутящаяся в темном пространстве... Казалось, что Москвин вновь возвращается к бурной экспрессии «Шинели» и «Нового Вавилона». Но художник не повторяется. Каждый новый эпизод решен своеобразно. Вечерний кадр прохода Максима с товарищами после гибели Андрея дан с мягким элегическим настроением. Силуэты фабричных зданий тонут вдалеке, в сером тумане, фигуры людей на улице охвачены воздушной дымкой... Здесь — «успокоенные» композиции, сдержанность ракурсов, сумеречная атмосфера...

Нечто подобное, но с еще большей живописностью дает Москвин в знаменитой сцене бильярдной игры («Возвращение Максима»). Невысокое помещение трактира залито мягким светом, почти неуловимые глазом градации тональности возникают перед зрителем... Лица Максима, «короля» санкт-петербургского бильярда и других персонажей, хотя и охваченные светом, втянутые в эту в буквальном смысле вибрирующую глубину, составляют с ней одно целое.

Но вот снова и снова динамические взлеты! Стремительные пробеги Максима с товарищами по ночной улице (в большой сцене разгрома винного склада в «Выборгской стороне») даны в еще более «горячих» тонах. Бегущие люди попадают попеременно то в свет, то в тень, крутит вьюга, ветер вздымает снежную пыль... Мечущиеся группы людей у винного склада, темный, подчеркнутый резким бликом силуэт Максима на подножке грузовика, красногвардейцы, оттесняющие толпу, темнота ночи, световые пятна, беспокойно пронизывающие пространство кадра,— все это говорит о том, что оператор не отказывается от применения весьма сильных выразительных средств, если они могут способствовать более полному раскрытию характера действия. «Классическое» гармонично сочетается с «экспрессивным».

В сороковых годах Москвин приступает с С. Эйзенштейном к павильонным съемкам «Ивана Грозного».

Режиссерская трактовка этого фильма побудила оператора призвать на помощь не только живописную палитру трилогии, но также в какой-то мере вспомнить световую динамику своих картин эпохи немого кино.

Но в «Грозном» светотень, потеряв в изощренности, выиграла в силе — здесь она выражает потрясающий драматизм исторической эпопеи, ее могучие страсти...

Нельзя забыть ярко освещенные покои, где происходит царский пир, монтирующиеся с полутемной галереей, за стрельчатым окошком которой видно полыхание пожаров Замоскворечья. Толпы народа, сопровождаемые гигантскими тенями на стенах, с факелами в руках заполняют лестницу, свет в галерее непрерывно гаснет и вновь вспыхивает, точно кто-то невидимый оживляет десятки мощных светильников.

И только сам царь Иван, в светлых одеждах, отчетливо модулированный светом, выпукло и ясно выделен среди этой бурно изменчивой атмосферы. Оператор сосредоточивает на герое наибольшую светосилу, чтобы не только выделить, но и образно подчеркнуть его величие. Он стремится выразить в свете тот же драматический смысл, какой несет в себе сама тема.

Сцена в опочивальне царицы решена с той же «пространственной напряженностью». Кадр, в котором царь берет кубок с ядом, построен необычайно сильно. Внизу, в левой части, показывается страшное лицо убийцы — княгини Старицкой, вверху — высокая фигура царя, берущего кубок с ядом; фигура царя отодвинута к противоположной границе кадра. Резкие композиционные сдвиги, неустойчивое и тревожное освещение — все это производит потрясающее впечатление.

В сцене оплакивания в царской часовне операторские краски приобретают еще большую силу.

Гроб с телом царицы, обрамленный гигантскими подсвечниками, покоится на высоком постаменте среди темных сводов, подобный древнему каменному саркофагу. Темный силуэт царя, приникшего к подножию гроба, почти неотделим от этого скорбного и величественного сооружения...

Гнетущие тени проникают к первому плану, отодвигаются в глубину, чтобы сомкнуться еще тесней и враждебней. И снова — лишь огни зажженных свечей, бледными пятнами выделяясь в пространстве, нарушают этот тяжелый мрак.

Темные, гнетущие тона в пространственных построениях «Ивана Грозного» призваны углубить происходящую трагедию, блестяще выраженную в режиссуре С. Эйзенштейна.

Невозможно рассказать о всех работах Москвина, принадлежащих сороковым годам, — об «Актрисе», о «Простых людях», о «Пирогове» и о более поздней «Даме с собачкой». Его цветные фильмы, в особенности «Овод» (режиссер А. Файнциммер), показывают, несмотря на уже немолодые годы мастера, удивительную силу и свежесть изобразительного письма.

Характерно, что в работе над колористическим фильмом Москвин основным изобразительным средством делает светоцвет.

После первых эпизодов «Овода» сцена тайного собрания итальянских революционеров дана с той светотеневой остротой, которая заставляет ждать грозного конфликта. Живописные группы заговорщиков окружают вдохновенного Джиованни Болла, темные своды нависли над синеватым пространством подземелья.

Наряду со светотенью Москвин разрабатывает колористический ряд, причем делает это со свойственной ему оригинальностью и вдохновением.

Улицы итальянских городов, расцвеченные всеми красками дня, все же отличаются колористической сдержанностью — здесь не остается места для вычурных цветовых контрастов. Помпезный проезд епископа по улице города поражает разнообразием и в то же время гармонией цветов, среди которых пунцово-красная мантия духовного вельможи рядом с черным костюмом Ривареса — Овода является единственным «ударным» световым пятном.

В сцене расстрела Овода прозрачная, зеленовато-синяя мгла охватывает и фигуру патриота в белой рубашке у каменного парапета крепостной башни и два ряда солдат в голубых мундирах с вскинутыми ружьями. И когда сраженный патриот падает на каменные плиты, к его телу бросается потрясенный горем отец в красной, как пятно крови, сутане; в это время в глубине пространства возникает сноп золотистых лучей, столь неясный и трепетный, что нельзя понять — может, это только игра воображения. Действие пронизали патетические «операторские» интонации.

Вся серия этих планов представляет из себя удивительный и единственный в своем роде пример того, как, используя почти монохромную гамму тонов, играя на двух-трех цветовых пятнах, оператор достигает огромной выразительной силы.

В последней своей — цветной широкоэкранной — картине «Дон-Кихот» больной Москвин работает с группой операторов — И. Грицюсом, А. Дудко, Э. Розовским. Достаточно вспомнить хотя бы только сцену в герцогском дворце, куда приходит Дон-Кихот.

Эти кадры поражают своей тонкой живописной гаммой: черные с золотом одежды герцогской четы, черные же с белоснежными жабо костюмы придворных, сине-зеленые стены обширных покоев, желтые огни свечей в высоких канделябрах, краски большого гобелена за троном... Есть что-то рубенсовское в этих сочетаниях холодных тонов интерьера с теплой желтизной человеческих лиц, в ясной соразмерности света и цвета, в живописной насыщенности целого...

Москвин и здесь не изменяет себе: в эпоху цветного и широкоэкранного кино он вернул светоцвету его активные, драматизирующие свойства, являющиеся замечательным художественным средством в арсенале мастеров киноизображения.

Москвин является прежде всего художником светотени, ибо он первый с такой очевидностью показал на экране ее эмоциональную силу. В этом огромное основополагающее значение его творчества.

Навсегда останется он в нашей памяти, этот скромный человек с суховатым лицом и спокойным взглядом серых глаз, смотрящих через роговые очки, с лаконичной речью, неторопливыми, даже замедленными движениями и с горячей, страстной душой художника, новатора, борца...

Тамара ХОВИ

Сквозь волшебный кристалл...

Раздумья о будущем кинематографии пробудили во мне воспоминания, уходящие к тому времени, когда я только еще начинала работать в кино.

По обе стороны длинного стола, за которым днем обычно обедали продюсеры и режиссеры одной из голливудских студий, сидели двенадцать молодых писателей. Рабочий день кончился, и тысячи актеров, режиссеров, операторов, техников и оформителей, наполнявших днем этот миниатюрный город, разъехались по домам. Все, кроме нас. Мы сидели за столом, нервно перелистывая свои рукописи, а за дальним краем стола сидели наши судьи — три продюсера студии.

Нас называли «младшими сценаристами». Платили нам немного — из-за отсутствия опыта,— и задача наша состояла в том, чтобы придумывать свежие, оригинальные сюжеты для экранизации.

Считалось, что наши умы, полные жизненных впечатлений, еще не потускневшие в повседневной рутине сочинительства, способные воспринимать мир по-своему, смогут произвести на свет идеи, на основе которых можно было бы создать более или менее удачные кинофильмы.

Для студии этот процесс был похож на разведку нефти. Наши хозяева заранее мирились с тем, что в девяти случаях из десяти скважины ничего не дадут. Но если десятая скважина давала что-то ценное, это сразу же оправдывало все расходы. По истечении годового срока действия контракта пустые скважины прикрывались. Вот почему каждый год за столом появлялись новые лица.

Тамара Хови, чья статья передана нам Агентством печати «Новости» (АПН), — американская сценаристка, долгое время работавшая в Голливуде. В настоящее время она проживает в Париже.

Наша судьба зависела от того, насколько приемлемыми окажутся предлагаемые нами сценарии. В течение всей недели мы сидели в маленьких конторках наедине с пишущими машинками и думали: что же все-таки должно лечь в основу великого произведения киноискусства? Многие из нас в своем идеализме видели именно в этом свою цель и с презрением отвергали дешевые кинофильмы, рассчитанные на низкий вкус. В понедельник вечером мы поочередно представляли недельную продукцию на усмотрение наших судей.

Они были безжалостны в своей критике, перемешивая сарказм со снисходительными насмешками. Их собственные неудачи и неосуществленные замыслы ожесточили их, и их хозяева обращались с ними тоже с пренебрежительным равнодушием. Да, эти понедельники нелегко было вынести, хотя посторонние и называли их «хорошей закалкой». Подобно тому, как в армии бездушная дисциплина и строгость должны «сделать из вас человека», так и здесь считалось, что ненужная жестокость «сделает из вас сценариста».

В тот понедельник трое из нас прочитали разработанные ими сюжеты. Война окончилась совсем недавно, и один из нас только что был демобилизован из армии. В его петлице смутно поблескивала эмблема ветерана войны, и он неуверенно читал свою рукопись. В ней говорилось о том, что было тогда близко миллионам молодых американцев: как перейти от жизни солдата к мирной жизни, как человек, только что державший в руках оружие и убивавший людей, снова берет в руку карандаш и садится за рабочий стол, как солдат, который жил в окопах, сквернословил и напивался, чтобы не утратить стойкости перед лицом смерти, вновь входит в повседневную мирную жизнь.

Когда он закончил, продюсеры раскритиковали выбранную им форму, персонажей, указали на наивность трактовки. Может быть, все это было и правильно. Но особенной критике они подвергли тему сценария. По их мнению, такая картина не могла бы развлечь зрителя, ее не стали бы смотреть, и она «не принесла бы и цента в базарный день».

Затем стал читать высокий молодой человек с белокурыми волосами, который уже где-то получил премию за свои стихи и писал рассказы, отличающиеся тонким психологизмом.

В его сценарии говорилось о человеке, занятом поисками смысла жизни. В нем разбирались цели и мотивы человеческих поступков, подвергались переоценке ценности окружающего мира. Его герой искал ответа на мучительные вопросы. Может быть, все это было и не очень искусно раскрыто, но мастерство писателя мало интересовало наших судей. Они касались только темы, и она была отвергнута: в ней не было сексуальных мотивов, не было приключений, она не могла развлечь зрителя и, следовательно, опять-таки «не принесла бы и цента в базарный день».

После этого выступил третий автор, молодой сценарист, к которому все мы относились без особого уважения. В то время как мы стремились выразить идеи, которые считали наиболее важными, он рылся в старых сценариях, имевших когда-то успех и приносивших прибыль. Из каждого из них он выбирал какую-то деталь, которую нанизывал затем на общую нить, чтобы получился приемлемый сюжет. На этот раз он преподнес нам загадочное убийство. Сценарий тоже был сделан наивно, как и два предыдущих, но в данном случае это не имело значения. Продюсеры сразу ухватились за тему. Сейчас я уже не помню всего сюжета, но в центре повествования стоял убийца-маньяк, который умертвил человека при помощи шпильки от дамской шляпки.

Продюсеры слушали внимательно, и чем дальше, тем больше оживлялись их лица. Потом они отложили свои карандаши и удовлетворенно откинулись в креслах. Одна из скважин заработала! Они похвалили сценариста, посоветовали ему продолжать начатое и пообещали, что если он достаточно хорошо разработает этот сценарий, его могут принять в производство.

И я всегда вспоминаю этот вечер, когда меня спрашивают, почему голливудские картины большей частью невыносимо пусты и бессодержательны, почему они могут лишь ненадолго занять ваше внимание, но не пробуждают у вас ни одной серьезной мысли.

И мне захотелось представить: а как выглядела бы подобная встреча молодых сценаристов, собравшихся в 1982 году? Будут ли и тогда решать соображения коммерческого успеха, а не художественные достоинства? Будут ли и там целью кассовые сборы, а не художественная правда и просвещение людей? Будет ли через двадцать лет творческое полотно настолько громадным, чтобы охватить всю жизнь, или же и тогда оно будет сжиматься до размеров долларового чека? Каковы будут критерии подхода к фильмам? Каковы будут художественные тенденции?

Для того чтобы получить исчерпывающий ответ на такие вопросы, нужно владеть особым волшебным кристаллом, обладающим тысячью граней, каждая из которых отражает различные стороны действительности, находящиеся в сложном диалектическом взаимодействии. Здесь потребовался бы грандиозный волшебный кристалл истории, так как все содержание искусства кино, как и всякого вида искусства, определяется значительностью и направлением социальных сдвигов в обществе.

Но и не имея такого волшебного кристалла, мы можем попробовать представить будущее развитие кинематографии. Хочу оговориться, что я имею в виду только страны Запада, и прежде всего США, потому что именно с этой частью мира я ближе всего знакома. По какому же пути пойдет развитие кинематографии в западных странах? Я исхожу из убеждения, что ядерная война будет предотвращена. Но приходится считаться с возможностью того, что Соединенные Штаты будут продолжать свою политику «холодной войны», по крайней мере в течение какого-то времени. Какое же влияние окажет это на кинематографию?

Я уже говорила о том, какую роль играют соображения коммерческого успеха. В странах западного мира это соображение является решающим в производстве любой продукции, включая произведения искусства.

Но здесь еще имеются и другие, более тонкие, но тем не менее действенные и коварные силы, определяющие характер творчества художника. Если бы на протяжении многих лет вкус публики воспитывался не на картинах, воспевающих секс и насилие или же фальшивую сентиментальность, а на таких картинах, которые, увлекая и захватывая публику, преподносили бы ей в то же время подлинные человеческие ценности, звали бы ее к чему-то,— то в конце концов публика стала бы охотно ходить на такие картины, даже требовать их создания. Тогда хорошие картины приносили бы столь желанные и необходимые доходы.

Почему это не было до сих пор сделано? Да по той простой причине, что роль художника в капиталистическом обществе — защищать это общество, хотя и не при помощи винтовки, как солдат, не при помощи дубинки, как это делает полицейский, не при по-

мощи законов и судов, а при помощи своего пера, своих произведений. Принимая общество, в котором он живет, он вынужден его защищать. Его судьба тесно связана с судьбой общества хотя бы потому, что средства его существования и, следовательно, вся его жизнь зависят от того, насколько общество принимает его.

Внешне художнику в капиталистическом обществе может казаться, что он свободен. Он гордится своей свободой, негодует при посягательстве на нее. Но в глубине души он знает, что может действовать только в определенных пределах, знает о том, что он должен мириться с этими ограничениями. Это та цена, которую он должен платить за материальную обеспеченность и за свое положение в обществе. Если он берется за критику — не такую, которая затрагивает только поверхностные явления, оставляя нетронутыми устои общества, а за критику, вскрывающую источник зла, кроющийся в самой природе того общества, в котором живут он сам и его близкие, тогда общество отвергает его, преследует, лишает средств к существованию и отбирает все те блага, которые оно ему предоставило.

Отдает ли себе художник отчет в этом или нет, в глубине души он чувствует, что это непреложная правда, и вся его жизнь и деятельность определяются этим.

Многие деятели культуры легко принимают эти ограничения, искренне веря в те ценности, которые установлены в их обществе. Другие принимают их скрепя сердце, подавляя в себе иные стремления и надежды. Но те немногие, которые совершенно отвергают эти ограничения, изгоняются из общества, лишаются средств к существованию, бывают нередко вынуждены покинуть свою страну или же, как это было с десятью голливудскими кинодеятелями, оказываются в тюрьме. Поэтому художнику приходится выступать в поддержку того общественного строя, в котором он живет, даже в поддержку политики, проводимой правительством его страны. Принимает ли он свою роль сознательно или бессознательно, конечный результат будет тот же. Поэтому почти каждое произведение искусства отражает в себе и отстаивает те ценности, которые приняты в данном обществе, способствуя их утверждению. Это особенно справедливо в отношении кино и телевидения, потому что эти виды искусства воздействуют на широкие массы и оказывают на них эмоциональное, то есть самое действенное влияние. По этой причине они в большей степени подвержены контролю и ограничениям, чем любой другой вид искусства.

Кинокартина не может непосредственно призывать к интервенции в Лаосе или к недопущению Китайской Народной Республики в ООН. Она не может доказывать необходимость увеличения военного бюджета или отстаивать передачу бундесверу атомного оружия.

Зрители отвергли бы такую откровенную пропаганду, да это и не входит в задачу искусства. Искусство иначе воздействует на людей. Оно обращается к их чувствам, влияет на характер их восприятия. При помощи искусства можно подготовить ум человека к приятию таких вещей, которые он иначе бы отверг.

Ярким примером этого может служить обилие недавно выпущенных фильмов, в которых роль фашистской Германии во время прошлой войны приукрашивается и преподносится таким образом, чтобы примирить общественное мнение в западных странах с возрождением германского милитаризма. Пятнадцать лет назад кинофильмы рассказывали о бесчеловечных жестокостях германских милитаристов, одержимых захватническими идеями. Однако в последнее время мы все чаще видим в кино сочувственное изображение немецкой военщины. Создаваемые теперь фильмы стараются внушить нам, что преступления совершались лишь сравнительно небольшой группой эсэсовцев — бесчеловечных фанатиков, в то время как остальная масса немецких солдат была лишь слепым орудием в осуществлении преступных планов руководителей, заставлявших их выполнять жестокие, бесчеловечные приказания. Мы вдруг увидели в картинах новый тип немца, с которым ранее не сталкивались: человек, совершающий дурные поступки, но делающий это по незнанию или из-за апатии, остающийся в глубине таким же человеком со своими достоинствами и недостатками, как и все мы.

Вовсе не гуманные мотивы имела под собой эта метаморфоза. Ее цель была не в том, чтобы заставить нас позабыть о горечи военных лет и научить жить в мире с народами всех стран и континентов. Нет, эта перемена диктовалась соображениями политики «холодной войны», которая преследует задачу сделать Западную Германию полноправным членом наших военных союзов. При помощи ловких методов стараются переубедить тех, кто мог бы выступить против предоставления оружия немецким милитаристам, дважды ввергавшим мир в военную катастрофу. Людям стараются внушить доверие к Западной Германии, стараются незаметно убедить их в том, что Западная Германия — наш союзник в борьбе. И люди, сами того не замечая, начинают думать подругому.

Если «холодная война» будет продолжаться, мы несомненно увидим новые фильмы такого рода. Но существуют и другие проявления того влияния, которое оказывает политика холодной войны на западную кинематографию. Определенные круги стремятся подготовить общественное мнение не только к тому, что Западная Германия — наш союзник в

случае новой войны, но — самое главное — к возможности такой войны.

В наше время война означает атомную войну. Все человеческое существо восстает против этой чудовищной мысли. Поэтому единственное средство заставить человека смириться с такой возможностью — притупить его ум и заглушить его чувства. В капиталистическом обществе люди ожесточаются в суровой конкуренции друг с другом, которая сталкивает человека с человеком в поисках работы и места в жизни, заставляет каждого из нас в одиночку вести борьбу за существование. Даже если человек сумел устроиться в жизни и добиться благополучия, его не оставляет неуверенность в завтрашнем дне. Сколько времени продлится такая благополучная жизнь? Не наступит ли вдруг спад или кризис? Не начнется ли война? Шатким и незавидным получается это материальное благополучие. К тому же невозможно оставаться спокойным в мире, где существуют голод и нищета, если ты не оградишь себя стеной от человеческого горя и нищеты, если ты не откажешься от чувства симпатии к обездоленным.

Но и этого еще недостаточно, чтобы человек смирился с кошмарной бесчеловечностью термоядерной войны. Необходимо еще сильнее воздействовать на него, и вот для этого используется искусство...

Насилия и убийства — излюбленная тема западной кинематографии. Вполне естественно, что человек любит посмотреть хороший фильм с приключенческим сюжетом. Но этим пользуются для того, чтобы представить человеческие отношения в самом примитивном, диком виде. Средствами кино зрителю стараются внушить мысль: либо ты убиваешь, либо ты становишься жертвой. Такого рода «искусство», расцветшее особенно пышным цветом в американском телевидении, использовалось и раньше для того, чтобы заставить человека смириться со своим положением. Нищета и необеспеченность, жалкое и убогое существование все-таки лучше, чем перспектива валяться в канаве с пробитым черепом. В период холодной войны такого рода «коммерческие развлечения» преследуют дополнительную цель: они приучают людей к жестокости, к убийствам. Даже дети, сидящие в ночных пижамках перед экраном телевизора, уносят в свои сны образы убийств и насилий, озвращающиеся к ним кошмарами по ночам. Такого рода «искусство» отупляет человека, прививает ему худшие инстинкты. Если он хотя бы частично, хотя бы на короткое время согласится с таким «искусством», его чувства огрубеют, станут более низменными и примитивными. Если холодная война будет продолжаться, то и впредь будут выпускаться такие фильмы, растлевающие человеческую душу.

Есть еще вид кинофильмов, которые по-своему, но тоже способствуют одичанию человека. Отношения между мужчиной и женщиной на протяжении веков претерпели много изменений. Женщина, бывшая во времена матриархата почетным и уважаемым членом общества, с развитием частной собственности превратилась в подневольное существо. Браки стали заключаться на основе права собственности, и женщина сама стала собственностью. Брак превратился в торговую сделку, в акт купли-продажи. С приходом капиталистических отношений возникло представление о выборе, об индивидуальной любви. И хотя выбор был только показным, хотя он все еще зависел от экономических факторов — в более тонкой форме, это было немалым сдвигом в человеческих отношениях. Поэты воспевали любовь как пробуждение самых прекрасных и нежных чувств в человеке, как утверждение наиболее возвышенных отношений между мужчиной и женщиной. И даже люди, чуждые поэзии, придерживались этих идеалов, ставших частью культурного достояния каждого человека. Для того чтобы принизить человека, нужно было разрушить в нем и эти ценности.

Было создано немало фильмов, в центре которых стоит «героиня», подобная животному, лишенная всяких понятий о морали, вся жизнь которой — и цель жизни — удовлетворение сексуальных влечений.

Другие женские характеры, выведенные в этих фильмах, представляются лишь наполовину живыми, какими-то засушенными, не умеющими ухватить все самое лучшее в жизни. Зрителям, как мужчинам, так и женщинам, смотрящим такие картины, внушают косвенным образом, что удовлетворение своих половых влечений — единственная стóящая цель в жизни.

Любовь и все те нежные, красивые, тонкие чувства, которые она вызывает, изображаются устарелыми и излишними. Даже мораль становится излишней, и во многих таких фильмах героиня открыто продает себя. В них прославляется проституция, которой вынуждены заниматься женщины, не явная и открытая проституция улицы, а различные формы скрытой продажи своего тела,— ради того, чтобы преуспеть в этом мире, где мужчина по-прежнему господствует как в социальном, так и в экономическом отношениях. Эти кинофильмы изображают женщину, торгующую собой, не только счастливой, но и несравненно более удачливой, чем другие женщины.

Это нельзя назвать искусством, это его растление. Человеческий ум низводится до самого примитивного уровня.

Нужно сказать и еще об одном направлении. Его роль труднее определить, но оно тем не менее тоже

способствует примирению человеческого разума с мыслью о возможности ядерного уничтожения. Это направление в киноискусстве стремится разрушить веру человека в самого себя, его веру в моральные ценности, подорвать его способность бороться за жизнь.

Как французская, так и итальянская кинематография в последнее время создали немало произведений подобного рода. Действующие лица в этих кинофильмах предаются любви только потому, что они утомлены жизнью и им нечем заняться. Другие совершают бессмысленные убийства, потому что человеческая жизнь не представляет для них никакой ценности, или же кончают самоубийством, потому что не видят смысла в своей жизни. Они отвергают благородные стремления, как иллюзии, и бесцельно следуют своим мелким желаниям, влача безобразное существование в безобразном мире. Можно возразить, что эти фильмы рисуют жизнь такой, как она есть.

Но в этом есть элемент фальши. Если бы в противовес неверию и безнадежности в картине изображалась возможность другой жизни в наше время, такие кинофильмы указали бы зрителю дорогу, осветили бы ему путь. Но когда такие факты берутся изолированно, они создают впечатление, что и вся жизнь такова.

В результате у зрителя возникает чувство, что он видит не просто отдельную группу людей, а что перед ним раскрывается вся человеческая природа, что эти отчаявшиеся, беспринципные люди, живущие неизвестно для чего, олицетворяют все человечество. В жизни самих зрителей, в том, что они видят вокруг себя, достаточно таких фактов, чтобы они утвердились в своем убеждении. Они выходят из кинозала потерянными, расстроенными тем, что они только что видели.

И даже верность изображения действительности в этих картинах еще более способствует затуманиванию мыслей и чувств зрителей. Это тоже попытка заставить их смириться с этим миром, где господствуют зло, распад и тление. А раз так — что с того, если вспыхнет атомная война?

Если политика холодной войны будет продолжаться, то, конечно, кинофильмы такого рода будут выходить и впредь, содействуя разрастанию психоза самоуничтожения.

Но давайте теперь взглянем на другую призму нашего волшебного кристалла и рассмотрим гораздо более желанную возможность. Может быть, силам мира удастся изолировать и обезвредить тех, кто проводит политику холодной войны и раздувает военный психоз. Тогда в мире установится подлинное сосуществование. Какое влияние окажет такой ход событий на искусство кино и на деятелей кинематографии?

Прежде всего в условиях мирного сосуществования между обеими экономическими системами будет проводиться здоровое соревнование, которое охватит не только сферу экономики, но и сферу культуры. Поэтому можно представить, как в новых обстоятельствах киносценаристы в капиталистических странах будут собираться для обсуждения вопроса о том, что могут они противопоставить фильмам, создаваемым в социалистическом мире, как добиться того, чтобы их фильмы не уступали по верности отражения действительности, содержательности и увлекательности последним новинкам, созданным не только на киностудиях Москвы, Пекина и Праги, но и в Гаване, Аккре или же в совсем недавно освободившихся странах. При таком положении неизбежно придется отказаться от потакания примитивным вкусам, а браться за темы, интересующие людей во всех странах мира. Эти новые аудитории не будут уже удовлетворяться демонстрацией убийств и преступлений, грубого секса и морального распада, крушения иллюзий и отчаяния. Картине, рисующей историю борьбы и побед кубинского народа, нужно будет противопоставить что-то настолько же ценное. И можно представить, как деятели кино в западных странах обращаются к новым темам, ищут новые идеи. Может быть, они обратятся наконец к богатому наследию прошлого в их собственных странах. Они будут вынуждены брать своих героинь не из притонов, а из трудящихся слоев, из числа национальных групп, борющихся за свои права. В дружеском соревновании со странами, недавно обретшими свою независимость, старые капиталистические страны должны будут доказать ценность и жизнеспособность своей собственной культуры. Через двадцать лет, а может быть, и раньше мы можем стать свидетелями широкого оживления творческой активности в кинематографии западных стран. Можно предполагать даже, что если возможность атомной войны будет исключена, настанет период деятельного соревнования в области культуры, а может быть, и культурного сотрудничества.

И мне представляется, что в 1982 году вместо маленькой группки кинодеятелей, сидящей в пустой комнате и мучительно размышляющей над тем, как создать фильм, приносящий прибыль, соберутся писатели из всех стран мира, чтобы обсудить проблемы киноискусства на английском, испанском, русском, китайском и других языках. Творческая энергия людей будет освобождена, чтобы создать светлое и прекрасное будущее для всех людей.

ЭРВИН ДЕРТЯН

Конфликты и реальность

Проблемы венгерской кинематографии

За последнее время венгерская пресса много пишет о кино. Дискуссии, обзоры, конференции за «круглым столом» непрерывно следуют друг за другом. В них затрагивается разнообразнейший круг проблем — от давно решенных теоретических вопросов до актуальных практических задач венгерского киноискусства.

Чем же вызван этот внезапный прилив интереса? К сожалению, эти критические баталии не представляют собой естественного отклика, сопровождающего появление новых и многообещающих произведений. Во всяком случае, речь идет главным образом не об этом. Дело скорее в ином.

Венгерское киноискусство достигло ныне периода зрелости, и многие мастера доказали, что им по плечу решение больших и сложных задач. Именно поэтому и зрители и критики не хотят мириться с теми все еще многочисленными недостатками, которые тормозят развитие венгерского киноискусства. Это относится прежде всего к таким фильмам, как «Солнечный свет на льду», «Не заслуживающий имени», «Миражи в любых количествах», авторы которых пользовались затасканными приемами.

Однако лицо венгерского киноискусства за последние годы определяется фильмами, которые ставили перед собой более высокие художественные цели. Все эти фильмы, за немногими исключениями, можно разделить на две группы.

К первой группе относятся фильмы, авторы которых выявляют и показывают подлинные проблемы жизни общества. Однако эти фильмы ограничивались по большей части тем, что лишь указывали и намечали в общих чертах эти проблемы. Фильмам не хватало художественного заострения. В результате — решение намеченных в них проблем осуществлялось в несколько смягченной, приглушенной и вялой форме.

Авторы второй группы фильмов ставили перед собой задачу воплотить на экране резкие и острые конфликты; они не придавали особого значения тщательному и точному воспроизведению исторической, социальной и психологической реальности. В этом смысле фильмы, относящиеся ко второй группе, более романтичны.

Общей особенностью фильмов первой группы является то, что в них показывается действительная человеческая драма, точно подмеченная и достоверно воспроизведенная. Однако по мере развития действия драматизм спадает или полностью утрачивается. Причина этого заключается, возможно, в том, что конкретный конфликт, положенный в основу фильма, представлял собой с самого начала ослабленный вариант рассматриваемой проблемы либо в том, что фильм искусственным образом приглушал или обходил наиболее трагические стороны сюжета. Примером фильмов такого типа был «Ливень» режиссера Андраша Ковача, представляющий собой современный вариант ибсеновской «Норы», но разыгрывающийся в крестьянской среде. В фильме рассказывается о женщине, восставшей против порабощения домостроевским, бездушным браком.

Мучительная борьба героини, простой крестьянки, утверждающей свое человеческое достоинство в условиях кооперативной общины и теперь разрывающейся между вековыми предрассудками и требованиями настоящей любви, эта борьба таит в себе семена драмы, которая могла бы привести к раскрытию больших чувств и страстей. Это особенно справедливо потому, что конфликт развивается в обстановке, когда бунт женщины вызывает раскол общественного мнения в деревне и угрожает даже внутреннему спокойствию недавно организованного кооператива. Один из соперников — председатель кооператива; его страстная любовь к замужней женщине противоречит его чувству политической ответственности. Второй — законный муж героини, всеми уважаемый крестьянин-середняк, член кооператива, который на склоне лет вынужден осознать под влиянием сильного потрясения, что он совершил роковую ошибку, став владыкой и господином своей жены, а не другом и спутником ее жизни. Конфликт несет в себе большую взрывную силу. Однако возможности остаются нереализованными, и авторы фильма «устраивают» судьбы героев самым обыденным образом, избегая глубоких и волнующих осложнений и не доводя драму кого-либо из главных действующих лиц до настоящего накала.

Другим примером смягчения трагических аспектов был фильм «Пробный пуск» режиссера Феликса Мариашши, показывавший распад одной современной рабочей семьи. В фильме затрагиваются такие большие и важные проблемы, как ответственность перед ребенком, пьянство, дух стяжательства. Однако создатели фильма останавливаются на полпути как в анализе причин, приведших к неудаче этот брак по любви, так и в показе последствий семейной трагедии для ребенка. Социальные и психо-

логические проблемы сводятся в конце концов к рассказу о том, как хорошо заботятся о детях в государственных детских домах.

В фильмах второй категории конфликт обычно отличается большей силой и эффективностью, однако в них можно зачастую обнаружить некоторую социальную, а также психологическую недостоверность.

Наиболее характерными примерами фильмов такого рода были за последние годы: «Зверь» Золтана Фабри, «Военная музыка» Эндре Мартона и «Альба Регия» Михая Семеша.

Тему фильма «Зверь» весьма удачно изложил один из критиков. «Это, — говорил он, — история того, как вел бы себя никогда не существовавший сангвинический неудачливый герой венгерской буржуазно-крестьянской эпохи, если бы он жил в наше время на кооперативной ферме». В фильме действительно ощущается сильное влияние Жигмонта Морица, крупного венгерского романиста начала XX века, в романе которого «Грязное золото» впервые был выведен этот герой: сангвинический богатый крестьянин с необузданными страстями, не признающий в своей гордыне и прихотях ни бога, ни людей. Однако тип, обрисованный в этом образе, не существовал даже в начале века. Сам Мориц использовал его только в этом романе, а в наши дни это просто вопиющий анахронизм. Поскольку самого героя нельзя сделать достаточно реальным для зрителя, постольку его конфликты и столкновения поневоле становятся всего лишь романтическими приключениями, весьма и весьма далекими от реальной жизни.

В фильме «Военная музыка» вновь возникает проблема психологической убедительности характера героя. Сюжет фильма, действие которого развивается в конце прошлого столетия, в период так называемого «венгерского золотого века», заимствован из рассказа Шандора Броди, выдающегося писателя того времени. Крестьянского парня, ставшего в армии денщиком, уговаривают при помощи ложных обещаний признать себя виновным в убийстве, совершенном его командиром. Лишь увидев перед собой нацеленные ружья карательного взвода, он понимает, как подло его обманули: вместо обещанного побега и вознаграждения он будет казнен. Основной просчет фильма заключается в том, что в нем нет достаточного психологического обоснования необычайной доверчивости главного героя, из-за которой он без колебаний согласился сыграть свою роль, пройдя через все допросы и судебные разбирательства вплоть до смерти. А ведь именно это является основной движущей пружиной сюжета.

Что касается третьего фильма, «Альба Регия», то здесь, несмотря на идеологическую и политическую достоверность происходящего, мы имеем, по существу, всего лишь стереотипную любовно-шпионскую историю с увлекательными приключениями и в то же время с весьма скудными психологическими характеристиками и рядом логических несообразностей.

Разумеется, сам по себе факт принадлежности фильма к той или иной из названных групп не может предопределять оценки его достоинств, потому что общая значимость фильма складывается из целого ряда факторов. Однако сколько бы мы ни восхищались художественным мастерством, проявляющимся в изобразительном ряде лучших произведений второй категории (например, в фильмах Золтана Фабри), тем не менее предпочтение следует отдать фильмам первой группы за их цели и намерения. Эти фильмы при всех их недостатках стремятся говорить о проблемах современности на современном языке.

Фильмы второй группы, которые порой кажутся более яркими, изысканными, сделаны при помощи иллюстративных методов, они направлены на достижение желаемого эффекта и используют все испытанные временем приемы усиления драматического напряжения.

Если говорить о различиях между фильмами обеих групп с точки зрения стиля, то можно сказать, что в фильмах первой категории явное предпочтение отдается традиционной повествовательной форме выражения, свойственной неореализму, тогда как фильмы второй категории основываются на более выразительном и эффектном стиле, в котором полнее используются монтаж и символика.

Эта почти застывшая традиционная структура венгерского кино подверглась совсем недавно новым влияниям — Чухрай, Антониони, современное польское кино, проблемы «режиссерского фильма», проблемы «фильма литературного»... Те, кто видел такие фильмы последнего времени, как вызвавшая много толков работа Кароя Макка «Одержимые», или первый фильм Пала Золнаи «Апрельская тревога» (художественные достоинства которого весьма спорны), или фильм Андраша Ковача «Будапештские крыши» (также состоящий из разнородных, эклектических элементов), убедились, что авторов этих картин объединяет общее для них стремление к сознательному использованию современных выразительных средств, к новейшим режиссерским и изобразительным решениям. Это стремление проявляется во вновь усилившемся использовании декораций, в стремительных переходах, смелом монтаже, точно прочерченном сюжете, в подвижности камеры, что редко наблюдалось прежде в венгерских фильмах. В самом деле, «Одержимые» Кароя Макка — первый венгерский фильм, снятый ручной камерой, —

вполне можно использовать для демонстрации тех внешних особенностей современной кинорежиссуры, которые так ярко проявились в некоторых последних итальянских и французских фильмах.

Однако в некоторых из этих фильмов есть и серьезное заблуждение. Авторы их склонны подчас забывать, что современность формы сама по себе ничего не решает. Она ценна только в том случае, если одновременно и параллельно с обновлением стиля и характера подачи материала обновляются также структура, драматическое построение и весь метод развития сюжета, если режиссер стремится по-новому и более глубоко вскрыть те жизненные явления, которые он взялся отразить в своем фильме.

В наиболее значительных фильмах этого направления выявился окончательный разрыв с сентиментальным, романтически-вымышленным изложением сюжета во имя более реалистичного, более человечного подхода к явлениям жизни. Авторы этих фильмов стремятся не просто показывать события, а анализировать их, безжалостная достоверность заменила в их фильмах поверхностную символику. Они отвергают всякую увлекательность, если она не связана непосредственно с внутренним действием, что резко контрастирует с преобладавшим ранее перегруженным «барочным» стилем.

Возвращаясь к фильму Кароя Макка, следует сказать, что все эти положительные качества, отразившиеся в режиссерской трактовке материала, сочетаются со сценарием старого типа, построенным на фейерверках словесно выраженных эмоций.

«Одержимые»

Молодой гидроинженер, которому по недостаточно ясным причинам наскучила жизнь и которого направили в провинцию, приходит к выводу, что под засушливыми землями его нового места работы проходит заброшенное русло Дуная. Пробное бурение подтверждает его правоту. Объединившись с директором местной государственной фермы, инженер начинает борьбу за использование обнаруженных запасов воды и за строительство колодцев в государственном порядке. Согласно ранее разработанным планам проблему ирригации всего района предполагалось разрешить путем строительства канала; это строительство намечалось провести как часть общего проекта, но результаты оно должно было дать лишь через несколько лет. Предлагаемое инженером бурение колодцев не нарушило бы общего проекта, а лишь дополнило бы его; таким образом, герои фильма даже не вступают в действительное противоречие с официальной точкой зрения. Для создания конфликта в сценарии нагромождены искусственные препятствия на пути к осуществлению замысла, явно преувеличено беспокойство официальных руководителей, заинтересованных в сохранении своих постов и престижа; зло бюрократического вмешательства раздуто до неоправданных и нереальных размеров. К тому же оба друга показаны не как разумные и рациональные защитники разумного и рационального плана, а как фанатичные чудаки, сражающиеся с ветряными мельницами и вызывающие сопротивление своим нетерпеливым и самовольным поведением и непризнанием «установленного порядка». Таким образом в сценарии представлены в стилизованном и неправдоподобно «заостренном» виде как героизм «одержимых», так и упорство и консерватизм генерального директора проекта, который совершает ряд фантастически злобных поступков вплоть до саботажа, не останавливаясь даже перед тем, чтобы отдать приказ об уничтожении уже построенных колодцев. Это соответствует часто встречающемуся в так называемых «производственных» фильмах стереотипу, когда для того, чтобы представить наиболее увлекательным образом борьбу за внедрение технического усовершенствования или за пропаганду новых методов, доводят личные страсти героев до крайнего обострения.

Однако режиссер Макк хотел сделать нечто большее, чем стереотипный производственный фильм. Он попытался передать в своей картине как бы «метафизическую» сущность «одержимых», выразившуюся в дружбе этих двух людей. Их фанатизм представляет собой душевное состояние, не зависящее от времени и места, некое абстрактное, изолированное начало рвущегося вперед прогресса. Но это нельзя было втиснуть в сюжет со столь слабо мотивированной психологической основой. Мягко говоря, режис-

серские намерения и возможности, предоставляемые сценарием, не были созвучны друг другу. Макк, будучи яркой и интересной творческой личностью, проявил себя почти независимо от содержания своего фильма. В картине как бы «сосуществуют» талантливый «режиссерский фильм» и «фильм литературный» — в самом плохом смысле этого понятия. Оба эти взаимно независимых «слоя», из которых складывается фильм «Одержимые», существуют почти бок о бок. Это, с одной стороны, подлинная, внутренне мотивированная «одержимость» режиссера, а с другой — внешние фейерверки сценария.

Именно это и вызвало конфликт между критиками не только в их оценке фильма, что представляется делом обычным, но и в их толковании картины. Те, кто увидел в фильме главным образом Макка-режиссера, ищущего новые пути, горячо приветствовали новый фильм. Те, кто смотрел на фильм прежде всего как на целое, стали взволнованно и с недовольством анализировать несообразности и избитые штампы, которыми изобилует его драматургическая основа. Те, кого увлекла страстность и сила убедительности режиссера, приветствовали фильм как выпад против бюрократии и бюрократического подхода к жизни, как произведение, отражающее сдвиги, происходящие в нашей жизни после XXII съезда КПСС. Другие обратили в первую очередь внимание на схематические тенденции к упрощению сюжета и на подчас анархические интонации в идейном звучании фильма. Эти противоречия сами по себе указывают на то, что нельзя недооценивать значения этого фильма для развития венгерского кино.

Остальные два упомянутых выше фильма более скромны и имеют меньшее значение. Стремление к современному стилю носит в них менее последовательный и еще более формальный характер, тогда как сопротивление сырого драматургического материала проявляется с еще большим упорством и остротой.

Фильм «Будапештские крыши» рассказывает о проблемах, стоящих перед молодым парнем, отбывшим срок в исправительной колонии и теперь разрывающимся между миром честных людей и хулиганской средой, с которой его связывает ложное чувство солидарности. В фильме эклектически соединены разные, совершенно несовместимые стили и различный подход к подаче материала. Есть в нем что-то от романтизма Виктора Гюго — проблема искушения и сокрытия преступного прошлого напоминает о Жане Вальжане; есть и намек на символизм Ибсена — внутренний конфликт молодого человека, который находит выход для своих подавляемых желаний в игре воображения, в преувеличении и лжи, когда ему приходится столкнуться с трезвой и неот-

«Будапештские крыши»

зывчивой реальностью; есть в нем и сентиментализм в духе Курта Малера — стереотипная история соперничества между самоотверженной, чуткой «истинной» любовью с первого взгляда и эгоистичным фальшивым чувством; есть, наконец, и неподдельная увлекательность детективной истории, дополняемая погоней по крышам и «захватывающим дух» падением.

В фильме была сделана попытка как-то соединить все эти элементы, столь разнородные по характеру, стилю, приемам и художественным достоинствам, попытка, которая была заведомо обречена на неудачу.

В противоположность Макку, чей стиль близок к суровой простоте фильмов «новой волны» и Антониони, режиссер фильма «Будапештские крыши» Андраш Ковач пытался придерживаться «грандиозного» стиля «Рокко и его братьев». Но вместо подлинной драмы, которая заключена в фильме Висконти, в сценарии «Будапештских крыш» содержалась всего лишь поверхностная, спорная в психологическом отношении история с дешевой фабулой, составленной из штампов; кроме того, режиссеру Андрашу Ковачу не удалось отработать так же тщательно, как в итальянском фильме, столь важный для стиля Висконти элемент, как актерская игра. В результате фильм Ковача лишь в отдельные мгновения передает своеобразное обаяние современности, да и то лишь в изобразительном плане.

Аналогичные проблемы возникают в связи с фильмом «Апрельская тревога» Пала Золнаи. Этот молодой, многообещающий режиссер стремился лю-

бой ценой достичь виртуозного движения камеры, что ему порой действительно удавалось. Но при этом он упустил из виду — а может быть, просто не счел это существенным для «современного» режиссера — необходимость ясного изложения замысла.

Сюжет фильма, действие которого относится к периоду земельной реформы (1945), ежеминутно переходит от сатиры к эпосу, от пародии к реалистической драме. В результате растерянный зритель не может понять, каким образом герой, всего лишь несколько минут тому назад вызывавший восторженную симпатию, вдруг становится объектом сатирического осмеяния. Этот метод непрерывных скачков используется в фильме неоднократно. Автор фильма не учитывает, что произведение искусства должно иметь свои собственные «условные рефлексы», исходящие из самой его природы. Этот недостаток не может быть возмещен никаким умением и мастерством, ни даже бесспорно интересной художественной композицией отдельных кадров и сцен, ибо последние не воспринимаются сознанием зрителя изолированно от всего остального.

Как бы то ни было, именно эти фильмы характерны стремлением к «новаторским» решениям современных тем. Началом этого направления явился законченный в прошлом году фильм «Обетованная земля» режиссера Дьюлы Месароша. В этом фильме, рассказывающем об эпохе пятидесятых годов и воскрешающем атмосферу строительства нового, социалистического города со всеми ее противоречиями, трудностями и проблемами, была впервые сделана попытка впрямую отразить подлинную жизнь. Стремление обойтись без непрестанных пояснений, без направляющего вмешательства режиссера осуществлялось, может быть, несколько примитивно и делало сюжет подчас недостаточно понятным, но зато создавало ощущение непосредственности, впечатление, что все совершается на глазах у зрителя.

Хотя эти фильмы неравнозначны по своим достоинствам, они позволяют прийти к одному общему выводу. Содержание и форма едины, говорит старая истина, и фильмы режиссеров, стремящихся к новаторским поискам в области стиля, смогут стать подлинно художественными произведениями только в том случае, если они будут основаны на показе современной венгерской реальности, если режиссерские поиски будут отталкиваться от тенденций, заложенных в драматургической основе фильма.

●

Рассмотрим теперь «традиционное» направление венгерского кино, потому что было бы несправедливым умалчивать о происходящем в этой области. Ведь вопрос о том, в какой мере существующее в данный период представление о «современном» является данью моде, а в какой мере оно знаменует собой прогресс, всегда остается открытым и может быть правильно разрешен только в исторической перспективе.

За последние годы и в этой области появилось несколько заслуживающих внимания произведений.

Фильм Ласло Надаши «Убийство девушки» посвящен трогательно прекрасному эпизоду из фольклора венгерского рабочего класса, полному теплого лиризма, несколько напоминающему «Балладу о солдате» Чухрая. Действие фильма развертывается в конце первой мировой войны в маленьком венгерском промышленном городке. Две наиболее значительные группы рабочих, населяющих город, горняки и сталевары, в течение многих поколений остро ненавидят друг друга. Прекрасная и чистая любовь дочери горняка и сына сталевара восстает против упорной вражды между горняками «Капулетти» и сталеварами «Монтекки». Эта любовь завершается трагически, подобно страсти их великих сценических предшественников. Солдаты, посланные усмирять бастующих сталеваров, дают залп в воздух над собравшейся толпой, и шальная пуля попадает в Илонку в тот момент, когда она, вопреки воле горняков, раздает с повозки хлеб женам сталеваров. Трагическая смерть девушки кладет конец бессмысленной вражде и объединяет две группы рабочих, которых искусственным образом восстанавливали друг против друга. Недостаток этого фильма, впрочем не очень существенный и не определяющий собой его общую ценность, состоит в том, что режиссер попытался создать его в своеобразном, перегруженном символами стиле архаической баллады, вместо того чтобы предоставить самой истории (в достаточной мере напоминающей балладу) говорить о себе со свойственной ей естественной простотой.

Другим значительным фильмом прошлого года, выделяющимся своей режиссурой и силой воздействия, был фильм «Два тайма в аду» Золтана Фабри — о футбольном матче, организованном в годы войны по приказу немецкого командования в день рождения Гитлера между командой венгров-штрафников и одиннадцатью немецкими охранниками. Победа венгров стоит им жизни. Взбешенные демонстративными криками одобрения, которыми зрители приветствуют заключенных, немцы пулеметной очередью убивают всю команду своих противников.

Оба эти фильма следовало упомянуть потому, что они положили, видимо, начало определенной традиции, которая теперь находит последователей. Стиль лирико-эпической баллады, свойственный «Убийству девушки», и строгий обнаженный реализм «Двух таймов в аду» нашли свое продолжение в фильме «Земля ангелов» режиссера Дьердя Ревеса, действие которого происходит в период до 1914 года, в

напряженной, полной назревающих страстей обстановке рабочего района Будапешта Ангьялфелд (Ангельское поле), с которым связано так много легенд. Кое-что в фильме напоминает работы Карне тридцатых годов, чувствуется в нем и влияние Горького и Брехта, а в некоторых сценах можно уловить интонации, навеянные «Чудом в Милане». И все же, хотя этот фильм не может рассчитывать на международное признание, достигнутое в свое время такими картинами, как «Где-то в Европе», «Пядь земли», «Карусель», в целом он представляет собой настоящее произведение искусства, сделанное с большой тщательностью, отвечающее высоким требованиям и придающее своей темой и подходом к ней новый оттенок венгерской кинематографии.

Следует вкратце упомянуть выдающуюся в своем роде крестьянскую комедию «Я дойду до министра» Фридеша Бана, забавную даже своей грубостью. Главный герой фильма — последний в деревне единоличник, не желающий вступать в кооператив и прибегающий к самым хитроумным уловкам, чтобы уклониться от всяческих уговоров и убеждений. Юмор фильма и своеобразный комизм его ситуаций возникают в результате того, что герой, обманывающий всех, в первую очередь обманывает себя самого, что его кажущаяся хитроумность — на самом деле величайшая глупость. Особенно отрадно то, что мы теперь можем смеяться над этой проблемой — внутренней борьбой единоличника, о которой до сих пор можно было говорить только с сочувственным тактом. Это означает, что мы достигли стадии, когда можем с легкостью распрощаться с остатками устаревшей формы мелкого частного крестьянского производства.

●

В начале настоящей статьи говорилось о двойственном характере тех фильмов, которые затрагивают подлинные проблемы, но страдают от слабости конфликта, и тех, которые отличаются сильными конфликтами, но которым недостает истинного реализма. В дальнейшем эта классификация была дополнена за счет группировки фильмов по стилям, в зависимости от того, стремятся ли фильмы к современному стилю и подходу или основываются на традиционных методах. Задача состоит в том, что венгерскому кино необходимо наконец достигнуть синтеза, во-первых, между реальностью и конфликтом, а во-вторых — между современностью формы и содержания.

ФЕСТИВАЛЬ ДРУЖБЫ

Летом нынешнего года в Чехословакии проходил XIII фестиваль трудящихся под девизом «Киноискусство в борьбе за прекрасную жизнь, за коммунизм!».

Фестивали трудящихся — это единственные в своем роде кинофестивали, на которых победители определяются не узким кругом профессионалов - кинематографистов, а на основании свободного высказывания мнений десятков тысяч зрителей, где учитываются решения местных жюри, состоящих из представителей общественности.

Масштабы фестиваля, его организация превзошли все ожидания. Торжественное открытие фестиваля состоялось в г. Плзене, а закрытие в Праге. Фестивальный показ фильмов, встречи со зрителями, дискуссии проходили в двадцати пяти городах республики.

Советское киноискусство было представлено на фестивале художественными фильмами «Девять дней одного года» и «Битва в пути».

Делегация советских кинематографистов, принимавшая участие в этом празднике, провела много встреч со зрителями. На премьеры наших фильмов, проходившие в живописных местах, в открытых театрах, несмотря на поздний час и холодную погоду, как правило, собирались тысячи зрителей.

Помимо советских картин, на фестивале демонстрировались фильмы Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, Франции, Англии, Италии, ФРГ.

Фильму М. Ромма и Д. Храбровицкого «Девять дней одного года» присуждена первая премия — «за новаторское идеологическое содержание, отображающее коммунистическое отношение к жизни и показывающее новые возможности социалистического киноискусства».

Первыми премиями отмечены также «Сладкая жизнь» (Италия, режиссер Ф. Феллини) — «за эффективное художественное отображение жизни правящих слоев буржуазного общества и за неумолимое моральное и историческое осуждение этого общества»— и «Зеленые горизонты» (Чехословакия, режиссер И. Новак).

Фильм «Битва в пути» (режиссер В. Басов) получил премию Центрального совета профсоюзов — «за стремление отобразить серьезный конфликт прогрессивных сил социалистического общества со старыми методами мышления и борьбу за новые принципы в области развития техники и человеческих взаимоотношений».

Республиканский союз борцов против фашизма присудил премию чехословацкому фильму «Полуночная месса» (режиссер И. Крейчик).

Индивидуальные премии фестиваля получили: английский режиссер Тони Ричардсон — за постановку фильма «Вкус меда», чешский режиссер Карел Земан — за интересное трюковое и изобразительное решение фильма «Барон Мюнхаузен», композитор Зденек Лишка — за музыку к фильмам «Барон Мюнхаузен» и «Зеленые горизонты» и авторы комедии «Привидения в замке Шпессарт» режиссер Курт Гофман и сценаристы Гюнтер Нойман и Гейнц Паук (ФРГ).

Нынешний кинофестиваль трудящихся Чехословакии по своему характеру и идеологическому направлению явился подлинной манифестацией за мир без войны, за прочную дружбу между всеми народами.

В. РАЗУМОВСКИЙ

А. КУКАРКИН

Юность и дряхлость вестерна

Сатирой на вестерн назвали некоторые прогрессивные зарубежные критики фильм режиссера Джона Старджеса «Великолепная семерка» (1960). Действительно, фильм Старджеса несколько необычен для этого чрезвычайно распространенного в Америке киножанра, хотя на первый взгляд ни его сюжет, ни образная система, ни изобразительные средства даже частично не дают оснований для такого утверждения. Бандиты и прочие деклассированные элементы американского пограничного городка XIX века, лошади и погони, револьверы и перестрелки, выпивки и драки, романтизированная смерть и любовь с первого взгляда, небывалое благородство и необыкновенная жестокость — все сплелось в причудливый, своеобразный клубок в этом, казалось бы, совсем рядовом фильме о «диком Западе».

Что же дало основание зарубежным критикам выделить картину Старджеса и расценить ее как определенное явление в своей области?

Когда-нибудь, наверное, будет написана история важнейших жанров, направлений и течений в мировом киноискусстве. Такая «горизонтальная» история кино не только значительно обогатила бы обычную, «вертикальную» историю (по периодам и отдельным странам), но и пролила бы дополнительный свет на явления, которые характеризуют современный кинематограф, так как она аккумулировала бы в себе важнейшее: причинность возникновения и особенности эволюции господствующих веяний в кино вообще, в том или ином национальном кино в частности.

Подобный подход к американскому кино может привести к неожиданным открытиям. Одно из них уже сделали сами американцы (Джекобс, Пановски и другие): коротенькие и наивные картины, созданные еще в первые годы существования кинематографа, послужили прообразом всех будущих американских фильмов. Может быть, здесь есть известная натяжка, но бесспорно, что в американском кино, как ни в какой другой кинематографии мира, определяющую роль сыграли годы младенчества. Обусловлено это двумя причинами. Во-первых, коммерческая кинопродукция, преследующая задачи развлечения, свято следовала главной заповеди раннего кинематографа, гласящей, что кино — это прежде всего движение. Чем больше беготни, скачек, драк, смены мест действия, тем лучше. Все выдумываемые на этой основе истории питаются ограниченным числом «критических» конфликтов, которые так или иначе связаны с охотой за деньгами, любовными взаимоотношениями, борьбой за жизнь. Во-вторых, монополизированная зрелищная киноиндустрия, отсеяв жанры, тяготевшие к изучению общества и человека, вобрала в себя и неустанно переваривала все остальные находки кинематографических колумбов, пустившихся в плавания еще без адмиралов-продюсеров, которые после своего появления сразу же предпочли держаться изученных и безопасных вод.

Нельзя, конечно, думать, что продюсеры, взяв на вооружение примитивную оснастку первых фильмов, постоянно не модернизировали ее (с помощью режиссеров) и не приспосабливали к целям своих хозяев. Каковы эти цели, показывает знакомство с развитием любого из так называемых развлекательных жанров.

Если царицей массовой коммерческой продукции США всегда была мелодрама, а любимым детищем комедия, то патриархом ее явился вестерн (это название происходит от английского слова «west» — «запад»). Прообразом именно этой разновидности приключенческого фильма была одночастная картина 1903 года «Большое ограбление поезда», которую историки и критики единодушно считают родоначальницей художественного кино в Америке. Несложное содержание ее раскрыто уже в самом названии.

В наше время «Большое ограбление поезда» представляется примитивной короткометражкой; некоторые из драматических эпизодов ее могут вызывать сейчас только улыбку. Режиссер картины Эдвин Портер, видимо, не придавал особого значения работе с актерами, не имел никакого представления о средствах передачи человеческих эмоций и чувств. Зато он успешно справился со сценами ограбления, драк, бегства и перестрелки. Благодаря тому, что они сняты на натуре, а не в аляповатых декорациях, эти сцены кажутся более достоверными. Кроме того, они проходят в хорошем темпе, хотя напряжение создается только убыстрением движений актеров, а не укорачиванием монтажных кусков, как это стал делать спустя несколько лет Гриффит.

Помимо введения авантюрного сюжета, насыщенного действием, Эдвин Портер использовал в фильме ряд важных технических приемов, расширивших изобразительные возможности кинематографа. Но Портер внес в нарождающиеся традиции американского кино и нечто еще более позитивное, — по существу, он был провозвестником его реалистического течения. Колоссальный успех «Большого ограбления поезда» у зрителей того времени объяснялся как

его драматическими и техническими достоинствами, так и жизненностью сюжета (ограбления поездов были тогда частым явлением на огромных просторах Америки), подкупающей достоверностью ситуации и обстановки.

В картине Портера участвовал человек, который сыграл немалую роль в дальнейшей судьбе жанра вестерн. Это был некто Макс Андерсон, неудачливый водевильный актер. После «Большого ограбления поезда» он снялся в 375 одночастных фильмах, героем которых чаще всего бывал главный обитатель прерий ковбой. Андерсон стал первым прославленным киноковбоем под звучным и «экзотическим» именем Брончо Билли. Его фильмы унаследовали все слабые стороны произведения Портера, но не сохранили ни одного из его достоинств.

Экранного типажа, созданного Андерсоном, роднили с персонажами «Большого ограбления поезда» только фасон ковбойской шляпы и непременное оружие в руках, поскольку из отрицательного героя он превратился в положительного. В фильмах серии Брончо Билли была полностью утеряна жизненная достоверность. Все их содержание определялось лишь одним требованием: дать как можно больше поводов для изображения драк и погонь.

Важные изменения в вестерне произошли в 1909—1914 годах. Это был вообще переломный период для молодого американского кино, обусловленный небывалым обострением общей обстановки в стране. В годы, предшествовавшие первой мировой войне, США фактически оказались на пороге экономического и политического кризиса. Это, конечно, не могло прямо или косвенно не отразиться на различных сторонах жизни Америки, в том числе и на кинематографии. Уже тогда развлекательная кинопродукция стремилась уводить зрителей от действительности. С полной откровенностью подобные задачи были сформулированы киножурналом «Фотоплей» в поэме под названием «Лучшее средство», которая начиналась следующими словами:

Если вы устали от жизни,
Идите в кинематограф.

Именно вестерны наряду с комедиями играли в те времена главную роль для «целей отвлечения». Но особая популярность вестернов по сравнению с другими жанрами еще больше возросла после того, как они стали воплощать в себе некий романтический идеал. Фильмы с Брончо Билли стали восприниматься в этот критический для страны период как прославление «американизма» с его якобы нерушимыми демократическими и моральными устоями. Герой этих фильмов начал бороться против несправедливости разных видов, защищать слабых; вместе с тем он не забывал себя и умел завоевать свое счастье. Ковбой, то есть простой пастух с ранчо, мелкопоместный фермер-скотовод, какой-нибудь бандит или золотоискатель, пропыленный и пропахший лошадиным потом, косноязычный и анархически настроенный из-за отсутствия знаний и культуры, — был поднят до уровня киносимвола благородства, неустрашимости, неподкупной честности, рыцарства, иначе говоря, чуть ли не всех самых дефицитных в американской действительности человеческих качеств (фильмы «Приключения Брончо Билли», «Сердце бандита», «Граф и ковбой», «Бандит и ребенок» и многие другие).

«Большое ограбление поезда»

Вестерны стали не только «отвлекателями», но и утешителями, они как бы говорили зрителю: что бы ни творилось вокруг тебя, с какой бы несправедливостью ты ни сталкивался, помни: живы и неистребимы высшие нормы американизма!

Брончо Билли Андерсона сменили десятки профессионалов-киноковбоев типа Уильяма Харта, Бака Джонса или Тома Микса. В дальнейшем в этом амплуа побывали — кто многократно, а кто хотя бы разок — почти все голливудские кинозвезды мужского пола: Томас Мейган, Дуглас Фербенкс, Ричард Бартельмес, Гэри Купер, Монт Блю, Тайрон Пауэр, Спенсер Трэси, Грегори Пек, Генри Фонда, Джеймс Стюарт, Глен Форд, Уильям Холден, Керк Дуглас, Антони Куин, Юл Бриннер, Марлон Брандо...

Вестерну отдали дань многие крупнейшие режиссеры США, первым из которых был Томас Инс. Роль Инса в становлении Голливуда широко известна.

Однако, подчеркивая организаторские и режиссерские способности Инса, западные историки обычно приглушают его шаги, сделанные совсем в ином направлении, но оставившие не менее заметные следы. Из всех ведущих режиссеров раннего американского кино Томас Инс наиболее целеустремленно старался подчинить свое творчество тем или иным пропагандистским целям. Инс-пропагандист открыто проявил себя, в частности, в нашумевшем боевике «Цивилизация» (1916), религиозно-пацифистская направленность которого оказала немаловажную услугу на президентских выборах Вудро Вильсону, пришедшему к власти под шумиху демагогических миролюбивых лозунгов. Томас Инс был первым из числа очень немногих кинематографистов, когда-либо принятых в Белом доме на правах почетного гостя.

И вот человек, который сочетал в себе качества превосходного организатора, способного киномастера и расчетливого пропагандиста, несколько лет жизни посвятил почти исключительно развитию такого «несерьезного» жанра, как вестерн, фактически формированию его, так как фильмы Макса Андерсона не были еще произведениями киноискусства. Это, конечно, нельзя признать случайностью.

По компетентному суждению Льюиса Джекобса, «темой большей части фильмов Инса была борьба индивидуума за достижение своих целей». Эта тема так или иначе трактовалась и в созданных Инсом в годы войны и после ее окончания многочисленных «моральных драмах» и даже в комедиях. Однако режиссер нигде не сумел добиться большего успеха в ее выражении, чем в вестернах. Ибо последние представляют собой своеобразный гимн индивидуальной «предприимчивости» и индивидуалистическому мировосприятию, которые лежат в основе основ американского образа жизни. Причем вестерны умело идеализируют эти основы, накидывают на них манящий покров романтики.

С помощью прекрасного натурщика Уильяма Харта Инс лепил по образу и подобию Брончо Билли несравненно более яркие и колоритные фигуры несгибаемых, непобедимых кентавров, которые полагались только на самих себя. Их разящая без промаха винтовка и меткое лассо по-прежнему служили исключительно делам справедливости, иначе что осталось бы от манящей романтики? («Возвращение Дро Игена», «Молчаливый человек» и др.) Даже в тех случаях, когда Уильяму Харту приходилось играть бандитов, он неизменно оставался галантным, хоть и неуклюжим джентльменом по отношению к женщинам и верным, сентиментально-нежным сыном. В конце же концов он отказывался от своего злодейского ремесла и вставал на путь праведный.

Несмотря на всю убогость философии, вестерны Инса — Харта обладали определенными художественными достоинствами — недаром они получили известность во всем мире. Их отличали впечатляющее изображение массовых сцен, драматургическая четкость и динамичность, напряженность финальных кадров, лаконичность и простота, общий «мужественный» стиль постановки, отвечающий содержанию.

Томас Инс умер сравнительно молодым в 1924 году, но еще при его жизни магнаты Голливуда переняли введенные им на своей студии организационные и творческие методы, построив с их помощью систему конвейерного производства так называемой массовой (класс «Б») продукции. Они внесли в инсовские методы только одну поправку: продюсеры на их кинофабриках подбирались из числа не творческих работников, а доверенных лиц, «деловых людей», не понимающих ничего в искусстве, но твердо усвоивших, за что им платят высокие оклады. Последствия «поправки» оказались воистину катастрофическими: усилились погоня за количеством и реакционность содержания фильмов, снизились их художественные качества.

Вестерны в результате всего этого быстро превратились в синоним штампа и дурного вкуса. Свойственные им еще во времена Макса Андерсона и Томаса Инса недостатки трансформировались в хроническую безвкусицу. Вестерны неизменно стали строиться на одних и тех же сюжетных схемах, в них использовались одни и те же, раз найденные, стандартные приемы. Они пеклись буквально как блины и всегда составляли значительную часть всей голливудской продукции (в 1938 году, например, было снято восемьдесят семь вестернов!). В художественном отношении некоторые из них бывали настолько плохи, что их попросту не учитывали при составлении ежегодных списков выпущенных фильмов. Не спасала положение и эксплуатация — путем производства бесчисленных серий-продолжений — какого-либо образа, однажды получившего популярность у зрителей (картины о Циско Киде, «галопирующем» Кэссиди и т. д.).

Ни всестороннее использование звука («поющие ковбои» Текс Риттер, Рой Роджерс, Бинг Кросби, Джин Отри и др.), ни широкое применение цвета, ни, наконец, появление широкого и сверхширокого экрана не влили свежей крови в затасканный киножанр. Ибо порок его кроется отнюдь не в технической стороне дела, как раз нередко превосходной, а в том, что он сохранил нетронутой свою прежнюю идейную инфантильность, сдобренную нередко откровенным расизмом.

Еще в картинах с Брончо Билли и Уильямом Хартом постепенно стирались приметы времени. После

них все четче и осязаемее действие оказывалось перенесенным в XIX век, точнее — в его середину, овеянную легендами о подвигах мужественных переселенцев, которые первыми ступили на целинные земли «дикого Запада». Уход от современности и акцентировка на историчности преследовали, естественно, определенные цели.

Народ Соединенных Штатов не имеет тысячелетий за своей спиной, подобно народам Европы, и события полувековой или вековой давности — для него уже история. Фигура землепроходца и охотника-траппера не менее фольклорна в Америке, чем рыцари Круглого стола в Англии или высокорожденный Роланд во Франции. Марка «славного прошлого» способна подчас служить свидетельством достоверности любого немыслимого сюжета, придать видимость благородства любой сомнительной идейке. Тем более, когда герой полупридуманных преданий столь необыкновенно «демократичен»!

Выражение «полупридуманные предания» оправдано здесь исключительно с точки зрения места и времени действия, применительно же ко всему остальному оно явилось бы кощунством. В вестернах (как и в бесчисленных ковбойских романах) настоящая жизнь переселенцев, скотоводов или даже золотоискателей, с ее тяжелым трудом, удручающим однообразием, постоянными лишениями и вместе с тем подлинной поэзией борьбы с природой и трудностями — эта жизнь отметена начисто. Вместо нее все внимание сосредоточено на том, что может придать произведению наибольшую занимательность и что может одновременно сослужить добрую службу поддерживанию затухающей веры в незыблемость основ «американизма». Иначе говоря, принципы построения и направленность ранних вестернов не изменились от того, что были перенесены на «историческую» почву.

Анализируя философию вестернов и определяя ее как «концепцию личности, торжествующей над окружающим ее миром», профессор одного из нью-йоркских колледжей Лео Гурко в своей известной книге «Кризис американского духа» дал характеристику этого жанра. Он отметил, в частности, что вестерны насыщены действием и свободны от каких-либо рассуждений. В них весь упор делается на мужественность, героизм, физическую свободу, то есть, замечает Гурко, на качества, которые кажутся особенно заманчивыми теперь.

Ковбой, пишет он дальше, пробивает дорогу среди множества врагов и никогда не позволяет себе падать духом от полученной им по пути встряски или отказаться от осуществления намеченной цели. Отрицательный герой пользуется такой же свободой, преодолевает тоже огромные препятствия, вплоть до заключительного поединка, в котором он и положительный персонаж сталкиваются вплотную, лицом к лицу, в то время как окружающий мир, затаив дыхание, ожидает исхода этой схватки. Здесь прямо и просто рисуется минувшая жизнь, когда можно было свою судьбу крепко держать в руках. В этом, по мнению Гурко, заключается притягательная сила любого ковбойского фильма.

Брончо Билли

Как известно, историческое, а тем более псевдоисторическое произведение легко подчиняется задачам сегодняшнего дня. Помимо философской стороны вестерны с их нарочитой примитивностью в изображении «минувшей жизни, свободной от каких-либо рассуждений», часто имеют и злободневное значение. Чтобы не пускаться в дальние поиски подтверждений этому, приведу признание такой влиятельной реакционной газеты, как «Нью-Йорк геральд трибюн», которое было сделано ею в самый разгар раздутого державами НАТО недавнего «кризиса» из-за Западного Берлина. Выступая с пеной у рта против нормализации там положения и ликвидации оккупационного режима, газета в номере за 23 сентября 1961 года вынуждена была тем не менее нанести удар в спину той глупейшей пропагандистской кампании, которая была поднята вокруг этого вопроса западной прессой. «Нью-Йорк геральд трибюн» писала: «Мы в Берлине — воплощение всех добродетелей. Другая сторона — восточные немцы — воплощение всех зол. Восточные и западные берлинцы — это не только люди одной национальности, но и жители одного города. Однако одни из них — хорошие парни, а другие плохие. Только страна, воспитанная на ковбойских фильмах, может поверить такому вздору».

Воспитание зрителей вестернами не ограничивается этим. Воспевая пионеров-дальнезападников, большая часть этих фильмов вместе с тем выставляет коренных обитателей завоеванных земель — индейцев — в самом неприглядном свете: коварными, бесчестными, жестокими, недоразвитыми, одним словом, зверьми в человеческом облике. Им противопоставляются всеми мыслимыми способами арийцы-белые. В качестве примера можно было бы сослаться, скажем, на сравнительно недавно выпущенный фильм «Случай в Дакоте», где идеалист-сенатор пытается примирить белых и краснокожих, но гибнет от рук неблагодарных «дикарей», подтвердив своей смертью правоту главного героя, который призывает к их поголовному истреблению как «неполноценной расы».

Высмеять, унизить, осудить одних, облагородить и оправдать других — такова нехитрая откровенная задача подобных вестернов. Иногда место индейцев занимают мексиканцы,— направленность фильмов от этого не меняется. Правда, предпринимались, хотя и чрезвычайно редко, попытки соблюсти минимум исторической справедливости в изображении народов, которых изгоняли со своих земель и безжалостно истребляли. Но и в этих случаях туземцы ставились в такие условия, когда их конечная гибель оказывалась неизбежной из-за того, что они осмелились поднять руку на белого человека. Показательным примером в этом отношении служили образ и судьба Хоакина Муриэтта, главного героя фильма «Робин Гуд из Эльдорадо» («Мститель из Эльдорадо»). Было бы неверно думать, что за все время, прошедшее после Томаса Инса, не было создано ни одного значительного вестерна,— чересчур много крупных мастеров работало с этим жанром. Достаточно сказать, что из трех «славнейших старцев» современного Голливуда—Джона Форда, Уильяма Уайлера и Кинга Видора — первые двое начинали свои шаги в кинематографе с постановок вестернов и вновь возвращались к ним в дальнейшем на разных этапах своего творческого пути. Форд снял свыше тридцати вестернов, прежде чем обратился к другим жанрам. Первый успех принес ему в 1924 году вестерн «Железный конь» о постройке магистрали через материк. Уильям Уайлер также посвятил начало своей самостоятельной режиссерской деятельности вестернам («Ленивая молния» и «Украденное ранчо», 1926; «Пыль пустыни» и «Крепкие кулаки», 1927; «Грозные всадники», 1928 и т. д.).

Большая часть вестернов даже таких способных постановщиков не поднималась над обычным уровнем, и лишь отдельные фильмы представляли собой художественно значимое явление. В годы немого кино помимо «Железного коня» Форда и нескольких других выделялась картина Джеймса Крюзе «Крытый фургон» (1923). Видный голливудский сценарист Роберт Шервуд назвал ее «единственной великой эпопеей, которую дал американский экран». В какой-то мере столь высокая оценка обоснована. Крюзе сумел добиться действительно эпического звучания отдельных сцен, в которых показывались огромные пространства прерий с движущимися по ним цепями неуклюжих фургонов, песчаные бури и снежные бураны, рисовались суровые и скупые портреты переселенцев, изображались повседневные трудности и героика нескончаемого, полного опасностей пути. Но существенная часть фильма выпала из этого реалистически-эпического стиля, вобрав в себя непременные атрибуты почти каждого вестерна: банальный любовный роман и тривиальные битвы с индейцами.

В период звукового кино одним из самых интересных вестернов был «Дилижанс» («Путешествие будет опасным») Джона Форда (1939). Как и в ранних своих короткометражных вестернах, Форд стремился дать здесь психологическую обрисовку образов действующих лиц, отойти от обычных схем, делящих их на добродетельных героев и злодеев. Развиты в фильме и лучшие традиции инсовской школы — его отличают хороший ритм, мастерский монтаж, мужественность и лаконичность, выразительный пейзаж. Из вестернов последних лет запоминается картина Роберта Олдрича «Апаш» (1954), в которой показывается истребление целого индейского племени ради куска земли, нужного одной частной капиталистической компании, и «Последний фур-

гон» Делмера Дейвза (1956), где рассказывается об индейце, несправедливо обвиненном в убийстве белого. Необычное для вестерна пацифистское звучание придал Уильям Уайлер своему широкоэкранному цветному фильму «Большой край» (1958). Углубленная и тщательная разработка характеров подчинена здесь доказательству одной мысли: в человеческих отношениях драки и убийства «ничего не доказывают», ничего не могут решить. Они приводят лишь к глупому петушиному фанфаронству, бессмысленным жертвам.

Приведенный короткий список относительных удач можно наверняка пополнить еще несколькими названиями. Но это ни на йоту не изменит отмеченные особенности вестерна и не внесет никаких поправок в прослеженные закономерности его эволюции.

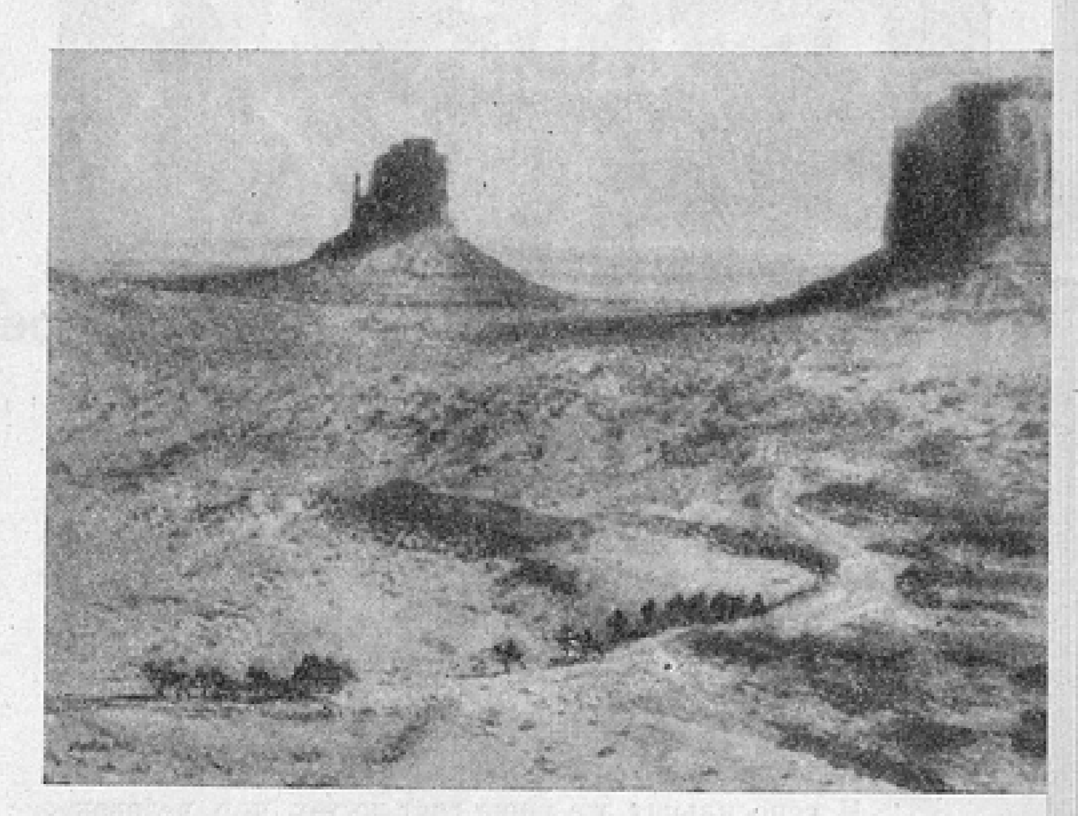
В американской кинематографии создавались пародии на вестерны. Они доставляли зрителям несколько веселых минут, но не будили особой мысли, поскольку не затрагивали идейной сердцевины жанра. В этом отношении и выделяется кинофильм Джона Старджеса «Великолепная семерка». Он не идет по пути беззлобного высмеивания тех или иных штампов, а построен по принципу, если можно так выразиться, антитезы. При этом картина не разрушает традиционной формы вестерна. Как уже говорилось, в ней присутствуют многие его обычные атрибуты, часто используются чисто внешние эффекты, столь же неизменные, как и фасон ковбойской шляпы, да и сюжет здесь как будто в достаточной мере тривиальный: «благородные» бандиты борются против неблагородных. Но тут, однако, и кончается сходство. Авторы фильма «изнутри» ломают основу типичного вестерна — психологию действующих лиц и мотивировку их поступков.

Прежде всего в картине делается попытка вскрыть социальную природу героя вестерна, обычно полностью игнорируемую. Он выведен не каким-то суперменом, а простым тружеником земли, волею судьбы оторванным от привычной жизни. Человек из плоти и крови, он размышляет об этой своей судьбе и об этой теперь чужой жизни. И мысли его всегда горькие. Критика голливудского кодекса крови и бесшабашности громче всего звучит в одном разговоре «семерки», взявшейся защищать бедную мексиканскую деревушку от поборов бандитской шайки Калверы.

К р и с. Только и владеть оружием — невелика премудрость.

Ч и к о. Как ты можешь так говорить? Ведь все, что у тебя есть, добыло тебе вот это оружие. Разве не так?

В и н. А что такое это «все»? Через два года, после того как ты занялся этим делом, ты сможешь называть по имени любого трактирщика. Своего дома не



«Д и л и ж а н с»

будет. И не будет у тебя никого на свете, ни жены, ни детей. Перспектива — ноль. Это все, чем ты владеешь.

К р и с. И еще: мечты, дорогие сердцу, их нет, любимой женщины — нет. Места, к которому ты привязан, — нет.

Мужество, проявляемое «великолепной семеркой» в борьбе против банды, оказывается всего лишь их вынужденной и далеко не желанной профессией. Один из них по природе даже отчаянный трус, другой самолюбивый юнец, третий до последнего вздоха наивно верит, что его где-то поджидает «золотая жила», которую он должен только успеть вовремя застолбить, четвертый признается привязавшимся к нему деревенским ребятишкам, что в схватке ему тоже бывает страшно, остальные настроены фаталистически — не все ли равно, днем раньше или позже получить неизбежную пулю...

Авторы фильма не достигли бы цели, если бы оставили совсем незыблемой обычную сюжетную схему. Внешне конфликт в картине происходит действительно по линии «хороших бандитов против плохих», но подлинный, внутренний конфликт построен на противопоставлении людей труда и людей паразитического ремесла. Юноша Чико вынужден подтвердить любимой девушке правоту ее отца, что все ковбои вообще-то — «это грубые и злые люди», от которых надо держаться подальше. Любимец деревенских ребят полуирландец-полумексиканец О'Рэйли поучает своих внимательных слушателей: «Не тот храбрец, у кого на боку оружие. Отцы ваши храбрее любого смельчака, в том числе и меня.

«Верхом через Неваду»

О вас, о матерях, о сестрах кто заботится? А эти заботы, пожалуй, потяжелее самой тяжелой скалы. И непосильная эта ноша гнет до тех пор человека, пока в гроб не загонит... Отваги на это хватит не у всякого. У меня, например, никогда не хватало духу обзавестись семьей, фермой... работать, как мул, и знать, что кто-то может прийти, чтобы отнять все. На это надо много отваги».

Внутренний конфликт доведен в фильме до логического завершения в заключительных кадрах, в которых Крис (его хорошо сыграл актер Юл Бриннер) с горечью подводит черту: «Да, мы проиграли. Мы, как всегда, в проигрыше». Это резюме отнюдь не вытекает из общей сюжетной ситуации: хотя четверо из семерки погибли в бою с бандитами Калверы, зато сам Калвера и вся его банда уничтожены, миссия с честью выполнена и трое оставшихся в живых победителей могут с честью покинуть деревню. Однако один из них, юноша Чико, в последний момент решает остаться здесь навсегда, а Крис и Вин возвращаются к привычной жизни еще более опустошенными и одинокими, чем были прежде.

Фильм «Великолепная семерка» сделан по мотивам нашумевшей японской картины режиссера Куросавы «Семь самураев». Многое лучшее из того, что в нем есть (и в сюжете и в образах действующих лиц), идет от японского оригинала. Это, конечно, снижает ценность фильма как самостоятельного произведения. Тем не менее, перенесенный на «ковбойскую» почву, фильм все же сохраняет свое значение благодаря тому, что срывает покровы идеализации и ложной романтики, которыми десятилетиями прикрывалась идейная порочность традиционного для Голливуда вестерна.

Конечно, выпуск картины «Великолепная семерка», как и предшествовавших ей других немногих выходящих за обычные рамки вестернов, отнюдь не говорит еще о том, что этот жанр приобщается к большому искусству. Прежде всего подобные вестерны сами не поднимаются до такого уровня, в них тоже сильны штампы и ложно понимаемые традиции. Приверженность этим штампам и традициям оставляет незыблемым то отрицательное влияние, которое они оказывают, в частности, на молодежь. В беседе с американскими журналистами 13 июля с. г. товарищ Н. С. Хрущев заметил в связи с этим: «Я смотрел картину «Великолепная семерка». Артисты, занятые в ней, прекрасно играют. Мы выпустили ее на экран и получили за это много упреков. В нашей печати выступили педагоги. Была опубликована критическая статья под названием «Двойка за семерку». В этой статье говорилось, что кинофильм плохо воздействует на воспитание молодежи. Я согласен с педагогами. У вас, американцев, сплошь и рядом на экранах идут такие кинофильмы, где бьют друг друга в лицо, истязают, убивают людей, в фильмах много извращенного. У вас это считается интересным. У нас же проповедование подобных явлений считается вредным».

Появление время от времени в массе однотипных вестернов отдельных, относительно значительных произведений не означало раньше, не означает и теперь, что жанр в целом обретает вторую молодость. Для его перерождения и оздоровления требуется нечто большее, чем даже простая «антитеза», и прежде всего — подлинная народность и историчность, то есть качества, которые органически чужды современному западному «развлекательному» кинобизнесу.

Процессы, протекавшие в развитии жанра вестерна начиная от далеких дней его зарождения и расцвета (Портер, Инс, Крюзе, лучшие фильмы Форда) до затянувшегося периода одряхления, в высшей степени показательны. Причем показательны не только для одного этого жанра, но в какой-то степени и для всей коммерческой продукции Голливуда. Одряхление вестерна происходило почти параллельно с обесцвечиванием мелодрамы, комедии и других распространенных жанров. Если вдуматься, то героем их в разных обличьях выступал все один и тот же «стопроцентный американец», или «бывалый парень», как его чаще называют в США. Но насколько изменилось содержание образа этого непременного героя «развлекательной» продукции! От бездумного, улыбчивого, всесокрушающего Дугласа Фербенкса, например, до нового типа, созданного Грегори Пеком, Генри Фондой или Юлом Бриннером, которого отличают уже скорее скептицизм, чувствительность, нерешительность, даже порой самобичевание, дистанция такого же размера, как между «американизмом» 20-х годов и наших дней. Массовая продукция Голливуда по-своему отражает знаменательные изменения, происходящие в общественной жизни.

Французские журналисты беседуют с мастерами кино

Во Франции, как и в других странах, специальная пресса отражает профессиональное лицо киноискусства, а общая — место кино в общественной жизни. Поэтому в общей прессе материалы о кино бывают иногда интереснее и острее, а главное — шире по «захвату», чем в специальных кинематографических изданиях; причем один из наиболее развитых жанров — это интервью, искусством которого французские журналисты владеют с необыкновенной изощренностью.

Мы имеем в виду, разумеется, не те сенсационно-бульварные материалы, авторы которых смакуют подробности личной жизни «звезд» экрана. Эти «сенсации» не имеют ничего общего с настоящей журналистикой. Мы расскажем о трех серьезных интервью, взятых у крупных мастеров французского экрана, причем в задачу журналистов входило не только узнать мнение интервьюируемого по тому или иному вопросу, но и нарисовать, так сказать, его портрет и как художника и как человека.

«Героями» этих интервью будут Жан Габен, Брижитт Бардо и Франсуа Трюффо. Но интересны не только их высказывания. Любопытны также приемы и методы журналистов-интервьюеров. Автор «интервью-портрета» относится к своей задаче как беспристрастный исследователь, но часто беспристрастность оказывается мнимой...

Из этих трех интервью два появились в солидном буржуазном еженедельнике «Экспресс». Крупные фотографии, несколько страниц убористого текста. С Жаном Габеном беседует остроумная и несколько ироничная Мишель Мансо, с Брижитт Бардо — писатель Жан Ко, ведущий репортер еженедельника, известный своей «пробивной» силой.

В сущности, эти интервью — очерки. Писательская индивидуальность их авторов раскрывается здесь не меньше, чем личность тех, у кого берется интервью. Вот, например, как знакомимся мы с Жаном Габеном.

«Из предпоследней комнаты единственного ресторана в Виллервиле (Кальвадос) доносится знакомый голос. Тягучий, глубокий, с чисто народными интонациями. Пресс-атташе фильма «Обезьянка зимой», в котором снимаются Жан Габен и Жан-Поль Бельмондо, напуган.

— Вы хотите с ним так вот просто побеседовать?— растерянно спрашивает он.

— Да...

— Знаете, журналисты, приезжавшие на прошлой неделе, прождали пять дней, пока он согласился с ними поговорить.

«Он» — это Габен. Его величество. Судя по этому дрожащему атташе, можно предположить, что все, что о нем рассказывают — о припадках гнева, грубости, тиранстве,— правда. Короче — невозможная личность.

— Я вас представлю, но риск вы берете на себя.

Мы входим в комнату. Король кончил завтракать. Его двор слушает его, сидя вокруг: костюмерша (30 лет службы), дублер (17 лет), актер Люсьен Рембур и «малыш» Бельмондо.

Привалившись к стене, выставив живот, Габен предается воспоминаниям. В свои 57 лет он напоминает патриарха из книг с картинками: добрые голубые глаза, розовая кожа, седые волосы. Габен разглагольствует в полной тишине:

— Для кино вся беда в том, что время несется слишком быстро. Я — старый воробей и могу вам смело сказать, что срок жизни фильма — от силы год. Он стареет. Конец!.. Здравствуйте, мадам! — Габен вежливо приподнимается. Я тщетно ловлю его взгляд. Он продолжает:—Я тут видел по телевидению «Тони». Он ничего не стоит. Испытание временем выдержал только оператор. Это жанр, который вы сейчас называете неоверистским... Вот именно — хроники! Это хорошо! Затем я видел еще «Знамя». Глупо, как пень. Папаша Ренуар снял меня в трех хороших фильмах — «На дне», «Человек-зверь» и «Великая иллюзия». Вот ты, малыш, мог бы сыграть мои роли. Мне бывает часто противно слышать, когда в газетах пишут: «Такой-то — новый Габен». Тогда я говорю — все ничего не стоят. Я говорю о тебе не потому, что ты меня слушаешь. Ты мог бы сыграть мои роли в «Пепе ле Моко», «Набережной туманов», «День начинается». У тебя подходящая рожа.

Жан Габен

Бельмондо молчаливо покачивается на стуле.

— Этот парень не красив,— говорит Габен с внезапной нежностью.— Но у него... не знаю, как сказать, у него есть то же, что было, вероятно, у меня в свое время...

Габен безостановочно курит. Он действительно ни на кого не смотрит, зато от него никто не отрывает глаз. На него интересно смотреть. Вялый и внушительный, временами живой и резвый, как школьник. Все его жесты фотогеничны.

— С вами можно побеседовать, господин Габен?

— Если хотите, мадам. В семь часов.

Пораженный пресс-атташе замечает:

— Ваше лицо ему приглянулось.

— Но он даже не посмотрел на меня.

— Никогда неизвестно, видит он или нет,— отвечает тот, словно говоря о боге».

Никакого интервью еще не было, а представление о «живом Габене» читатель уже имеет. И он — читатель — смотрит на Габена глазами Мишель Мансо.

Жан Ко, чтобы представить читателям Брижитт Бардо, начинает не с нее, а с себя:

«Я прочел (сам не знаю где, очевидно, в американской статистике), что Брижитт Бардо ежемесячно посвящается десять миллионов слов в печати... Журналисты всех мастей, премудрые философы, психологи, невропатологи, идеологи, историографы в какой угодно области создали миф (она спрашивает: «Миф — это я? Точно?»), личность, драму, водевиль, явление, факт, вещь под названием «Бардо». Благодарение богу, я не знакомился со всей этой литературой. Благодарю создателя еще и за то, что он надоумил меня, войдя в комнату, переставить на столе горшок с цветами, сесть, послушать канарейку, а затем сказать испанской собачке Гуапе: «Песик, песик, как тебя зовут?»

(Как видим, всякий завоевывает своего собеседника по-своему.)

«...С порога она показалась мне застенчивой и напряженной. Я знал, что интервьюировать Брижитт Бардо нелегко. Я сказал ей, что разговаривать с такой прославленной личностью трудное дело. Она засмеялась, и я тоже. Через десять минут мы добились того, что она убежала из комнаты. («Мы» — это Жан Ко и его фотограф.) Пришлось звать ее назад. Ведь я пришел потолковать с нею. 10 миллионов слов. Огромные афиши. Песенки. Едва она появляется на улице, как горящие глаза направлены в ее сторону. И еще истерическая шумиха со славой. Не сводит ли это ее с ума?»

Вопрос поставлен. Прелюдия окончена. Начинается деловая часть интервью.

«Она отвечает голосом женщины-ребенка, что не читает десяти миллионов слов.

— Когда я читаю, меня это деморализует. Все пишут одинаково. Ни слова п р а в д ы.

— А что же правда?

— Не знаю. Я не знаю, где моя правда. Зато я твердо знаю, что все, что обо мне пишут,— ложь».

Здесь Жан Ко считает необходимым снова несколько отвлечь внимание читателей от героини беседы и сосредоточить его на своей особе.

«Я произношу странную речь,— пишет он,— в которой под определенным углом зрения объясняю, что значит быть Наполеоном, де Голлем или Бардо. Когда поднимаешься все выше по ступеням славы, воздух становится все более разряженным, видимость ухудшается, начинается головокружение. И когда добираешься до вершины пирамиды, то остаешься один. Разве не так?

— О, да. И это ужасно, да, да... У меня только четверо друзей, всего. Настоящие друзья — это те, которые были у меня, когда я была еще девчонкой».

Как журналист, Жан Ко хочет показать нам Брижитт Бардо «как есть». Но как писатель, он тоже «творит легенду» в духе «десяти миллионов слов»:

«Ее тянет все время к своре, но свора грызет ее. Ее рвут на части, на кусочки, ее продают. Собаки стерегут».

Тем временем ББ продолжает говорить все на ту же, видимо, давно мучающую ее тему:

«— Малейший факт стоит 10—20 тысяч франков. Любое событие может быть п р о д а н о. Это ужасно, знаете ли.

Она говорит,— продолжает интервьюер,— что ее одиночество становится все более полным. Она даже

говорит, что живет словно в тюрьме. Не может ходить в кино, театр, не может гулять по улице. А друзья?

— Говоря со мной, люди теряют естественность. Я подхожу к ним, и они уже совсем другие. Это ужасно. Словно в сказке или кошмаре. Подчас я даже думаю, что я — это не я. Но едва я становлюсь собой — и у меня бывают сердечные порывы, — как начинаются неприятности.

Она сидит, прямая, тоненькая соломинка, очень спокойная и серьезная. Она получила от жизни все — красоту, славу, богатство и еще на некоторое время — молодость. На что же ей жаловаться? Почему несчастье туманит ее личико и почему на поверхности ее глаз ветер нагоняет волны паники?

— Я получила все, но не могу этим воспользоваться. А время идет. Я говорю себе, что время идет, а я сижу взаперти. Я всегда была застенчива, и это не переменилось, только усилилось. Едва меня узнают, как я замыкаюсь. Я боюсь, когда меня узнают...»

Жан Ко опять прерывает Брижитт Бардо. В своем излюбленном стиле он пишет, что страх стал ее «постоянным состоянием», что она хочет разбить скорлупу, в которой живет, «как это делает ребенок со слишком сложной для него игрушкой», ибо она «не понимает свою жизнь».

Жан Ко мог бы написать роман. Но он берет интервью. Творческий метод, однако, тот же.

Полагая, видимо, что после такого драматического напряжения читателю следует дать передышку, Жан Ко переводит разговор в иную плоскость, и вот уже ББ смеется. «Серьезность отступает. Сейчас это ребенок. Нет, ей 27 или 28 лет, нет, она не ребенок. У нее есть профессия, слава, сын, который сейчас бегает где-то...»

Профессия?.. Слава?..

«— Я ничего этого не хотела. Но тут заварилась каша. Я бы никогда не поверила. А теперь это меня душит. Это торговля. Вначале все было забавно. Такое было впечатление, точно выиграла большую премию. Теперь...

Она сидит, как прилежная школьница, отвечающая на вопросы учителя, она абсолютно спокойна. Но я убежден, что за этим лобиком скрывается нечто крепкое, как сталь. И хотя кажется, будто вы имеете дело с ребенком, я готов поклясться, что передо мной волевой мальчишка. На полпути нашего разговора Брижитт Бардо стала женщиной-мальчиком.

Мы говорим о ее фильмах. Я надеваю на себя колпак Тартюфа и произношу слова: «эротизм», «провокация», «чистота», «обнаженность».

— Разве это провокация, когда показывают молодую девушку, которая хочет быть свободной и независимой? В крайнем случае, с ее стороны это полное отсутствие лицемерия.

Снимаю колпак. Разве ее не смущает необходимость выставлять на экране свое тело?

— Нет. Это ничуть не грязно. Грязны люди, раз они так смотрят. Я никогда не снималась в коротких юбках, в подвязках и черных чулках. Это — лицемерная грязь. Нет, никогда! Конечно, теперь я стала в некоторой степени пленницей созданного образа. Вот если бы мне пришлось играть роль монашки, вы бы посмотрели, какие бы нарисовали афиши... Поэтому мне все надоело, и я прекращаю работу в кино.

Опять наденем колпак. В самом деле?.. Она порывает с кино?.. После фильма «Отдых воина»?.. Насовсем? Я же предвижу, как за стены сада, где она будет разводить розы, придет продюсер. Он хлопнет рукой по чемодану и скажет: «Здесь 400 миллионов франков». Тогда Эвридика — Бардо закроет глаза и протянет руку новому Орфею.

— Нет! Во-первых, мне уже предлагали 400 миллионов франков. Вот уже два года, как я не подписываю контрактов. И предложения стали все более многочисленными. Что мне делать с деньгами? Я не люблю драгоценности, меха, приемы... Ненавижу модных портных. От них выходишь как мумия».

Жан Ко мысленно спрашивает себя, кокетство это или правда, и не находит ответа. Он продолжает:

« — Говорят, что вы страшно скупы. — (Она не пошевельнулась. Замечательное самообладание.) — И это можно объяснить и понять...»

Она отвечает (но не на вопрос Жана Ко):

«— Почему я бросаю работу в кино? Почему отвергаю все это «золото»? Я не знаю, что у меня на счете в банке. Клянусь. Счетами занимается мой поверенный. Я не касаюсь этого и не сую нос в дела. Мне это безразлично. Одна из моих радостей — давать деньги, даже незнакомым. Но я не транжирю направо-налево, так как считаю, что это глупо и некрасиво. Я не даю приемов на двести персон, так как это глупо, и, кроме того, эти «персоны» мне скучны.

Я делаю паузу и спрашиваю сидящего передо мной мальчишку: «Вы со мной играете комедию? Вы надели до моего прихода маску, чтобы сыграть комедию?..»

Брижитт явно не собирается поддерживать разговор в этом духе. Но о «маске» она поговорить не прочь. Во всяком случае, о той, которую «надели на нее» многие из коллег Жана Ко.

«— Если бы я была такой, как обо мне говорят — пустышкой, с птичьим умом и вообще барахлом, — я так и осталась бы ничем.

— А на чем держится ваша слава?

— Теперь сама собой.

— А вначале?

Брижитт Бардо

— Несмотря на то, что я такая слабая и ручная, я обладаю некоторой силой, характером. Я не бегу от опасности, а иду ей навстречу. Затем у меня есть организационные способности. Наконец, воля... — (Она умолкает. Раздумывает. Прикусывает губку.)— Что касается моей славы, как вы говорите, она создана частично ветром и в значительной степени ненавистью. Столько людей ненавидит меня!»

Брижитт Бардо приводит примеры, когда во время съемок на улице в нее бросали разными предметами, оскорбляли.

Жан Ко прерывает ее:

«— Но остается известность.

— А мне на нее наплевать. Я ею не пользуюсь. Знаете, когда я была по-настоящему довольна собой? Когда сказала «нет» этим негодяям из ОАС и когда рассказала по телевидению правду о бойнях. Тогда я гордилась, что у меня есть «голос»... Впрочем, этот страх пройдет, когда я больше не буду сниматься в кино.

— Тогда у вас будет розово-зеленый домик, муж, дети, соседи.

— Нет! На такую жизнь мне нас...

— Тогда что же?

— Другая работа. Неважно какая. Мне нужно дышать, жить...»

И Жан Ко заключает:

«Она встает. Конец интервью. 10 миллионов слов в этом месяце плюс еще это интервью. 10 миллионов слов-муравьев, которые идут в атаку, чтобы ее обгадить или покрыть своим недостойным урчанием, идут на женщину-мальчишку, которой очень страшно и которая испытывает отчаянное желание «раскрыться» или промолчать...»

Любопытное интервью, в котором автор стремится проникнуть в психологию Брижитт Бардо — человека. Быть может, тут есть некоторая идеализация; во всяком случае, мы видим попытку всеми способами разрушить сложившееся представление.

...Но возвратимся к Жану Габену, которого мы оставили в преддверии его беседы с Мишель Мансо. Журналистку интересуют примерно те же вещи, что и Жана Ко, но у нее нет таких литературных амбиций, и потому ответы Жана Габена за стаканом виски «треугольник» почти не комментируются.

Беседа начинается не очень любезно.

«—Что вам от меня нужно? — спрашивает Габен. Меня утомляет быть вежливым. Что вы хотите знать? Я все сказал. В кино снимаюсь 32 года, сделал 71 фильм, не так уж много — два фильма в год, это моя норма. Еще два-три года, может быть...

— Вы хотите остановиться?

— Как только зрителю надоест хлебать мою похлебку. Сейчас я делаю по два фильма в год: с марта по май и с октября по декабрь. Остальное время я занят тем, что мне нравится. Есть среди моих товарищей по профессии люди, заявляющие, что без съемок не могут прожить и дня. Мне на это наплевать. Есть столько вещей на свете, которые мне нравятся куда больше.

— Ваши владения?

— Ну, нет, вот уж нет, можете об этом сказать прямо! Это предмет заботы и все. Я занимаюсь ими только ради детей. Хочется им что-то оставить. Я ведь начинал голоштанником. Мне нравится, например, ездить верхом быстро, но не галопом. Я бываю на скачках. И еще люблю охоту и смотреть, как растут дети. У меня только одно желание: прожить еще лет пятнадцать, чтобы поставить их на ноги.

— Вы еще не потеряли вкус к кино?

— Не могу сказать, чтобы испытывал при этом восторг. Но это работа, а я люблю делать свое дело хорошо. Я интересуюсь фильмом. Подбираю сюжет, немного занимаюсь выбором актеров. Смотрю материал. Это враки, когда говорят, что все мои фильмы строятся вокруг моей роли. Но мне наплевать. Если мне заплатят столько же за пять минут, меня это тоже устроит. Впрочем, это уже коммерция. Раз они мне заплатили, то хотят, чтобы было что смотреть. Нет, в первую очередь я думаю не о себе, а о самом фильме.

— Почему вы работаете с одними и теми же режиссерами?

— По привычке. Я привыкаю к людям и люблю видеть вокруг себя те же лица...

— Поэтому вы не боитесь неожиданностей?

— А я и не ищу их. Кино и так довольно сложная штука. Если еще связаться со сложными людьми, то трудностям не будет конца».

Мишель Мансо выкидывает свой козырной вопрос:

«— Говорят, вы жадны?

— Мало ли что говорят... Говорят, у меня дурной характер. Обо мне можно говорить, что угодно. Мне наплевать. Только я хотел бы, чтоб мне пояснили, что такое скупердяй. Я ведь за все плачу... Все люди, у которых есть деньги,— скупердяи: Шевалье, Фернандель и самый богатый среди всех — Шарль Трене. А Чаплин? Все скупердяи. Не быть им — значит делать глупости и кончить жизнь в богадельне.

— Чему вы обязаны своим успехом?

— Шансу, шансу и еще раз шансу. Есть только один этот фактор, но ему надо помочь. Некоторые говорят: «Шанса нет!» Иногда. Но редко. Всегда бывает момент, который надо не пропустить. После войны я переживал трудное время. Ничего не получалось. Затем пришла удача с фильмом «Не тронь добычу». Но прежде чем подумали обо мне, были перепробованы все актеры Парижа. И это была удача. Десять лет ее у меня не было. Конечно, когда встречается парень, утверждающий, что с такой рожей, как у него, не будет успеха, а с другой—будет, это уже ерунда.

Жан Габен выпивает третий «треугольник». Я же присутствую при спектакле. И притом хорошем спектакле».

Так заканчивает Мишель Мансо свое интервью. В сравнении с интервью Жана Ко оно выглядит более скромным. Но в общем это одинаковые попытки проникнуть в частную жизнь крупных и популярных актеров. Трудно сравнивать Брижитт Бардо и Жана Габена. Но проблемы, которые их волнуют, в общем сходны. Однако образ «героя» интервью Мишель Мансо — Габена — получился более колоритным. Быть может, потому, что интервьюер больше думал о нем, чем о себе.

В еженедельнике «Франс обсерватер» мы читаем интервью с режиссером Франсуа Трюффо, автором известного у нас фильма «400 ударов». Сделано оно в классическом стиле: в виде вопросов и ответов. Давайте послушаем этот разговор, который касается многих проблем французского кино. Беседует с Трюффо известный французский кинокритик Франсуа Маркорелль.

«— Во всех газетах пишут, что с «новой волной» все кончено. Каково ваше мнение на этот счет?

— Ответить не просто. К тому же следует еще раз подчеркнуть, что «новая волна» — это не движение, не школа, не группа. Это лишь количественное наименование, коллективный термин, придуманный печатью для того, чтобы объединить пятьдесят новых имен, проявивших себя за последнее время в той самой среде, куда прежде ежегодно допускали лишь трех-четырех новичков.

Все это напоминает положение на книжном рынке. Ежегодно большое число молодых писателей публикуют свои первые романы; затем иные оставляют это дело, а другие продолжают. Спецификой кино является следующее: здесь стало относительно легко сделать первый фильм и куда труднее — «карьеру киноработника».

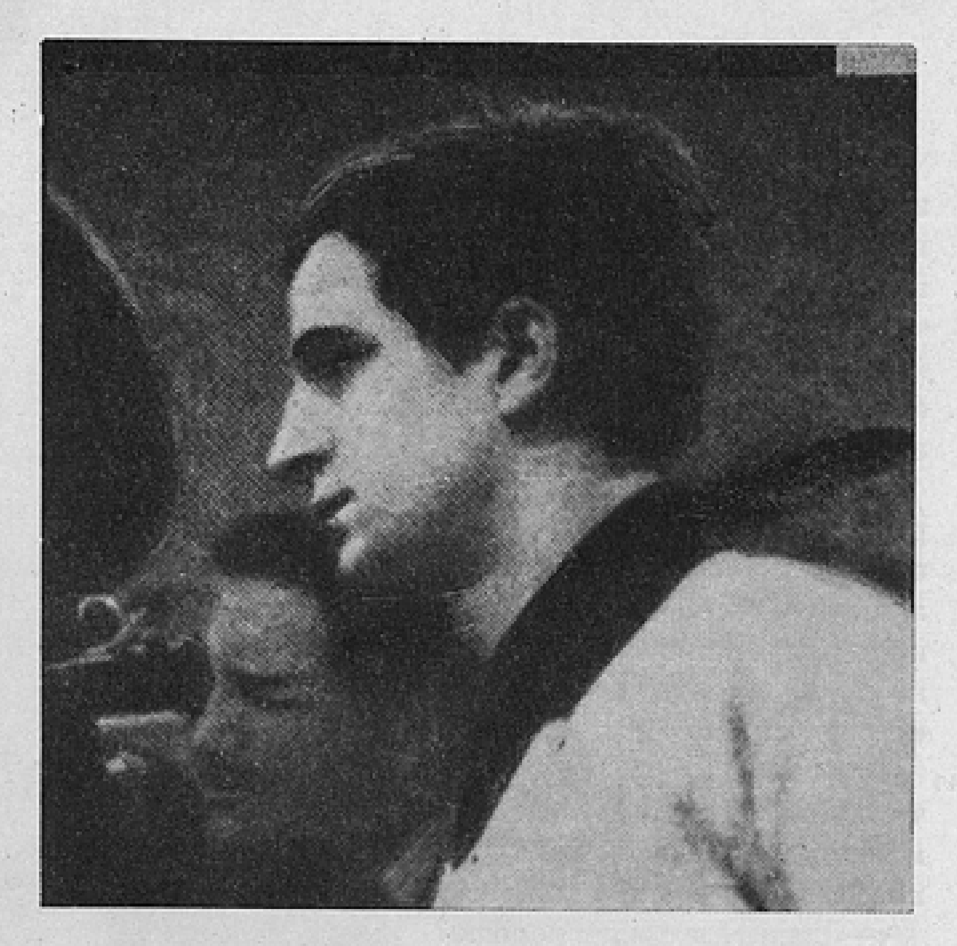
Впрочем, Трюффо на сей счет настроен оптимистически, он утверждает, что «новая волна» еще себя не исчерпала и продолжает расти. Естественно, это вызывает встречный вопрос Маркорелля:

«—Значит, все идет хорошо?

— Нет, следует признать, что люди, работающие в кино, охвачены тревогой, они сознают необходимость миновать дурное время и найти новые решения. Сама же тревога представляется мне парадоксом. Основная победа нового кино— в освобождении от пут кинопромышленности. Многие фильмы до нас были лишены оригинального почерка их создателей из-за испытанного ими давления, из-за привлечения к съемкам иностранных актеров, сценаристов, из-за вмешательства прокатчиков, из-за слишком многолюдных съемочных групп и высоких расходов на съемки. Мы решили, что все надо упростить, чтобы работать свободно, делать б е д н ы е фильмы на п р о с т ы е сюжеты. Вот отчего общим для многих фильмов «новой волны» является сумма отказов: отказ от массовки, театральной интриги, больших декораций, от всеразъясняющего сценария. Наши картины обычно делаются для трех-четырех персонажей, в них мало действия... К сожалению, несколько упрощенный характер этих фильмов привел к тому, что многие из них имеют претенциозную литературную основу. Именно ею возмущаются критики и зрители первоэкранных кинотеатров. Именно это привело к созданию жанра, который можно назвать «саганским»: фильмы, где можно увидеть шикарные машины, бутылки с виски, быструю любовь и прочее. Намеренная легкость этих фильмов подчас не без оснований принимается за фривольность.

Путаница возникает оттого, что достоинства этого нового кино — изящество, легкость, целомудрие, элегантность, быстрый темп — развиваются в том же направлении, что и недостатки— фривольность бессознательность, наивность.

В результате эти фильмы — хорошие и плохие — вредят друг другу. У каждого критика есть свой спи-



Франсуа Трюффо

сок хороших и плохих фильмов «новой волны». Но список у всех разный...

Как это ни парадоксально, все усилия для достижения легкости приносят свои плоды года три спустя, иначе говоря, тогда, когда разочарование зрителя достигает наивысшей стадии и когда начинается «причесывание» зрителя, то есть когда ему предлагают самые напыщенные из когда-либо снятых фильмов. Прежде так называемые суперпродукции — библейские картины и т. д. — выпускались на экраны ежегодно. Теперь они выходят ежемесячно: «Бен Гур», «Спартак», «Царь царей» — так называемые антителевизионные фильмы, с которыми не могут конкурировать наши маленькие, просто сделанные картины. В итоге средний фильм «новой волны» имеет обычно следующие недостатки:

он напоминает телепередачу, действие в которой не выходит за пределы одного дома;

ему свойствен отказ от всякой связной или не связной интриги, что создает впечатление растянутой короткометражки;

он обращается к части зрителей, что угрожает ему не быть понятым как зрителем, случайно пришедшим на сеанс, так и зрителем, прочитавшим все статьи и интервью о данной картине;

притворяясь, что это — зрелище, такие фильмы не уважают ни один из законов всякого зрелища...

— Это ваше личное мнение или вы отражаете точку зрения противников «новой волны»?

— И то и другое немного. Лично для меня главную роль играют соображения эстетического характера. Я, например, считаю, что в кинематографе есть две «ветви» — ветвь Люмьера и ветвь Деллюка.

Люмьер изобрел кино для того, чтобы заснять природу действия («Политый поливальщик»); Деллюк — писатель и критик — чтобы снять на пленку идеи и действия, имеющие иное значение, чем то, что само собой очевидно.

Что получилось в результате? История кино с «ветвью» Люмьера дала нам Гриффита, Чаплина, Штрогейма, Флаэрти, Абеля Ганса, Виго, Ренуара, Росселини (а ближе к нам — Годара), а «ветвь» Деллюка — Эйзенштейна, Л'Эрбье, Фейдера, Гремийона, Хустона, Бардема, Астрюка, Антониони (а ближе к нам — Алена Рене). Для первых кино — зрелище, для вторых — язык. Критики всегда лучше понимали «ветвь» Деллюка, и это нормально, ибо Луи Деллюк — их патрон...»

Мы полагаем, что читатель советского журнала не нуждается в разъяснении, насколько условно, схематично и, в конечном итоге, несерьезно это деление. Во всяком случае, обратите внимание, что себя Трюффо не причисляет ни к одной из этих групп.

«— Ну, а разве кино как зрелище,— спрашивает Маркорелль,— в вашем понимании не несет в себе что-то заранее подготовленное?

— Я хочу сказать,— поясняет Трюффо,— что первые снимают со спонтанным чувством н е в и н н о с т и, восстанавливая прибытие поездов к перронам вокзалов, завтраки детей, политых поливальщиков. Вторые же затрагивают более конкретно и аналитически моральные конфликты между персонажами, разговаривающими чаще всего спиной друг к другу. Я, разумеется, упрощаю, но это близко к истине. Проверьте-ка сами.

— Но такое различие редко проводится в истории кино. Насколько оно справедливо в связи с приходом молодежи?

— Конечно, оно все менее справедливо, ибо такие люди, как Аньес Варда, Дониоль-Валькроз, Шаброль, применяют своего рода двойную игру «Люмьер — Деллюк». Но это справедливо в той мере, в какой фильмы «новой волны» упрекают в литературщине.

Это позволяет выявить следующие два аспекта проблемы:

п е р в ы й — тенденция Саган: поиски большей искренности в любовных отношениях и сексуальных вопросах, более достоверный показ интеллигентов или художников, людей обеспеченных и образованных, внешне очень холодных и т. д. Вот названия фильмов: «Кузены», «Набрав в рот воды», «Перемена», «Удары судьбы», «Добыча тени», «Мертвый сезон любви», «Златоглазая девушка», «Сегодня вечером или никогда»;

второй — тенденция Кенно: поиски правды в повседневной разговорной речи, неожиданные и смешные ситуации в отношениях между простыми или опустившимися персонажами, стремление смешивать жанры и интонации, поиски сладкой или мрачной нежности и т. д. Названия фильмов: «Зази в метро», «Семейная пара», «Милые женщины», «Стреляйте в пианиста» (постановка Трюффо), «Лола», «Женщина есть женщина», «Прощай, Филиппина!..».

Очень трудно увидеть за этим перечислением подтверждение какой-то определенной мысли. Характерно, однако, что обе тенденции связаны у Трюффо с именами писателей, специально для кино не работающих. Литературный характер этих тенденций не случаен. «Новая волна» выходит за пределы «ветви» Деллюка, выражаясь термином Трюффо. И не удивительно поэтому, что Маркорелль задает следующий вопрос:

«— А как быть с Аленом Рене?

— Его сила в том, что он ускользает от классификации. Поэтому придумаем третью тенденцию, которую без долгих размышлений назовем «тенденцией нового романа» или чисто социологически — «документа» или «свидетельского показания». Таковы «Хиросима, моя любовь», «Письмо из Сибири», «Человеческая пирамида», «Столь долгое отсутствие», «В прошлом году в Мариенбаде», «Хроника одного лета», «Времена гетто».

Подбор более чем удивительный: наряду с документальным «Письмом из Сибири» мы видим здесь два фильма Алена Рене, социологические киноопыты Жана Руша и ясный, точный по мысли и форме фильм Анри Кольпи «Столь долгое отсутствие» (вышедший недавно и на советский экран).

Трюффо и сам признает тотчас: «Это — произвольная классификация. Она позволяет (позволяет ли?) яснее увидеть мотивы возмущения противников нового кино... Это лишь игра, ибо есть хорошие и плохие фильмы в каждой категории, в каждом жанре, в каждой тенденции».

Что ж, с этим последним утверждением можно, пожалуй, согласиться. Жаль только, что поняв в последний момент, что вся его классификация — «лишь игра», Трюффо не подумал, что, может быть, существуют другие, более веские критерии для объяснения сходства и различия тенденций современного кино вообще и «новой волны» в частности. И что, может быть, не следует отказываться и от такого критерия, как жизненная позиция художника...

Затем разговор коснулся творчества самого Трюффо, который начал доказывать своему собеседнику, что кино для него—это... цирк.

«Я никогда не показываю два раза один и тот же номер. После слона — жонглер, затем — медведь. К шестой части я придумываю антракт, ибо люди устали, нервничают. К седьмой части я снова овладеваю их вниманием и стараюсь кончить как можно лучше.

— Вы, конечно, шутите?

— Клянусь, нисколько! Я действительно думаю о цирке. Я хотел бы, чтобы зрители аплодировали в кинозале, когда им нравится, и свистели, когда не нравится. Принимая во внимание, что во время сеанса люди сидят в темноте, я вывожу их на лоно природы, к морю, на снег, чтобы меня простили... Я придумал для себя очень наивные законы, но придерживаюсь их и стараюсь улучшать от фильма к фильму. Если хотите, это кинематограф компромиссов в том смысле, что я постоянно думаю о зрителях, но это не кинематограф уступок, ибо я никогда не прибегаю к смешному эффекту, прежде чем он не рассмешит меня лично, или к грустному, прежде чем он не взволнует меня самого. Я не люблю свои фильмы, ибо в них всегда есть что-то важное, но неудавшееся. В цирке очень трудно показать хороший спектакль.

— Вот уже три года, как вы оставили критику. С тех пор ваши взгляды на кино изменились?

— Я и тогда ощущал огромный разрыв между моим восприятием кино и режиссерской практикой. Сегодня я знаю, что всякий фильм абстрактен и даже носит характер эксперимента. Меня интересует сегодня другое — надо ли придавать одинаковое значение оценке специалиста и рядового зрителя или сразу признать, что выбрасываешь на рынок лишь черновик задуманного фильма, который всего-навсего помог тебе, как ты надеешься, продвинуться в овладении необычайно трудным искусством?..

— Общим для режиссеров, воспитанных журналом «Кайе дю синема» (Шаброль, Дониоль-Валькроз, Жак Риветт, сам Трюффо и др.), я полагаю, является панический страх перед проблемами нашего времени. Разделяете ли вы этот страх?»

Трюффо признает, что действительно не затрагивает «проблем нашего времени», ибо не имеет своего к ним отношения. «Это вопрос темперамента»,— утверждает он, пытаясь подкрепить свою мысль пространными рассуждениями о том, что в персонажах фильма его волнует не их общественное значение, а подробности быта...

«— Когда критик осуждает фильм за легковесность, говоря: «В наше время есть более срочные вещи»,— я тотчас отвечаю: раз эти вещи такие срочные, пусть этот критик сам ими и займется. Писать о легковесном фильме—значит заниматься еще более легковесным делом, чем снять такой фильм. Разве нет? Критик просто упрекает киноработника за то, что он не журналист. Срочные вещи — область журналистики...

Я выбираю обычно выдуманный сюжет, который не исключает мыслей о жизни, мире, обществе. Я люблю запутывать следы, сеять сомнение у зрителя, вводить неожиданные детали, которые ничего не доказывают и подтверждают уязвимость человека. Например: арестованный вскоре после покушения на де Голля человек рассказывал: «В 17 лет я ничего не боялся, а теперь в 35 лет я всего боюсь». Это искренние слова в устах террориста, они меня волнуют. Я чувствителен к такого рода деталям, и меня возмущает, когда общество слепых отказывается принимать глаза приговоренных к смерти».

Тут Трюффо замечает: «Я не убежден, что хорошо пояснил свою мысль».

Можно согласиться и с этим. Высказывания Трюффо в этом интервью очень искренни, но это не только достоинство. Это еще и слабость: «думая вслух», поднимая какие-то проблемы в ходе беседы и тут же пытаясь их решить или сформулировать свое отношение к ним, Трюффо не успевает их по-настоящему обдумать, проконтролировать себя,— и поэтому, понимая идейную незрелость многих его позиций, мы все же не должны рассматривать это интервью как ответственное выступление Трюффо по важным теоретическим вопросам. Трюффо здесь во многом неправ. Но не исключено, что, читая свое интервью, он понял это и сам.

«— Ваши герои,— продолжает Маркорелль, — почти всегда отщепенцы, живущие вне общества. Это сознательный выбор? Или вы, как Шаброль, считаете, что рабочего показывать на экране нельзя?

— ...Я был рабочим-паяльщиком и сохранил достаточно воспоминаний, чтобы правдиво рассказать на экране о рабочих. Но зачем снимать людей, которые в течение восьми часов в день занимаются нелюбимым делом? Восхищаться их работой— значит лицемерить, поощрять к покорности судьбе. В те времена я старался не думать о работе, создавая для себя на основании трех-четырех увиденных в воскресенье фильмов вымышленный мир. В те времена, поверьте мне, я ни за что бы не пошел смотреть картины о рабочих. Во Франции есть пять-шесть режиссеров-коммунистов и с полсотни действительно «левых». С них, то есть с Ле Шануа, Отан-Лара, Менегоза, Павьо, Фабиани, Дакена, и надо спрашивать фильмы о рабочих и об их проблемах».

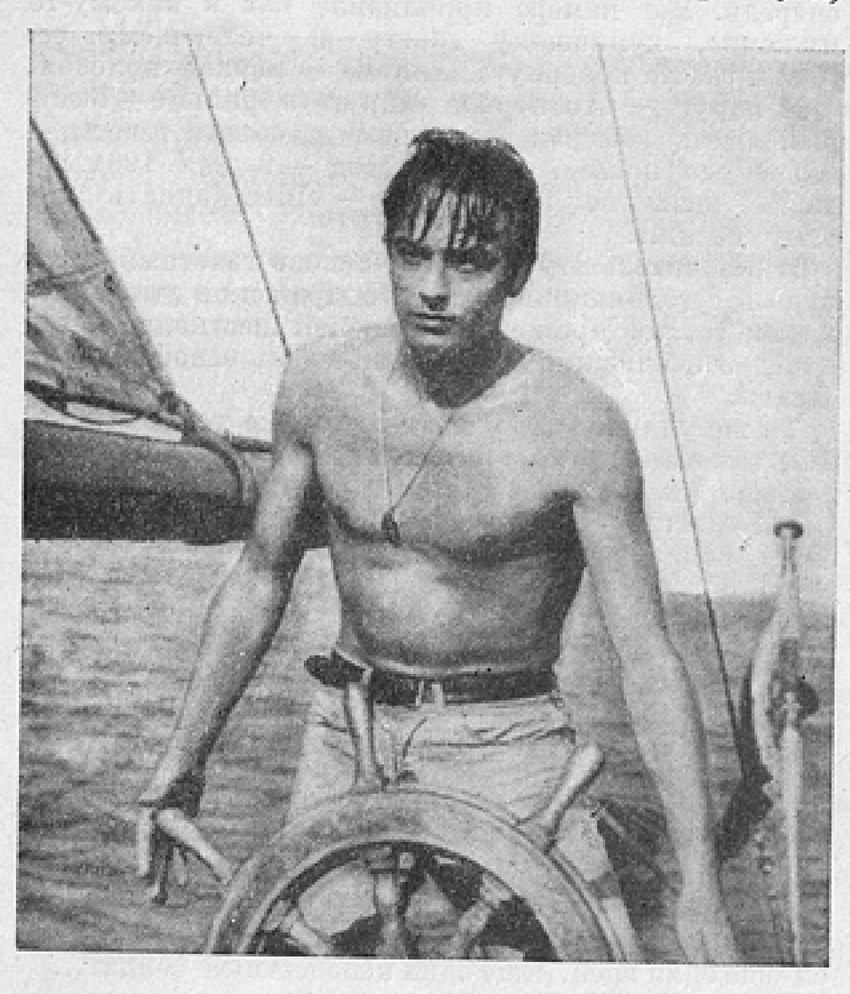
То, что Трюффо интересуется определенными проблемами и не может снимать фильмы на иные, «не интересные» для него темы— это, разумеется, дело его совести, как художника и гражданина. Но едва ли кто-либо согласится с его «теоретическим» обоснованием своих пристрастий, тем более, что он, «думая вслух», и сам вынужден признать: «на французских экранах действует гораздо больше бездельников или богачей, чем нормальных тружеников».

...Три интервью, три инвервьюируемых, три задачи. Две попытки рассказать о людях — о Габене и Бардо — и попытка, так сказать, «творческого автопортрета». Ну что ж, и такая форма знакомства с художником полезна, даже если этот художник выступает во многих случаях проповедником эстетства. («Меня побуждает сделать фильм главным образом пластическая идея или атмосфера, потребность опровергнуть свою предыдущую работу»,—сказал Трюффо в том же интервью.) Высказывания этого талантливого режиссера, искреннего и ищущего, во многом путанны и противоречивы, для нас неприемлемы многие его идейные и эстетические концепции. Опровергать их здесь нет смысла; к тому же многие из них опровергаются самой творческой практикой Трюффо — теми же «400 ударами». Из этого видно, что Трюффо-художник находит себе опору не в Трюффо-теоретике, хотя хочет найти такую опору и не совсем понимает, почему ему это не удается. Все это лишний раз подтверждает, что в буржуазном обществе честный художник должен зачастую бороться не только с окружающей его обстановкой, но и с самим собой.

А. Брагинский

«ОПАЛЕННЫЕ СОЛНЦЕМ»

(Франция)



Посмотрев фильм Рене Клемана «Опаленные солнцем», я вспомнил прежде всего встречу кинематографистов многих стран в Москве, в дни Всемирного конгресса сторонников мира. В тот день на трибуну вышел американский сценарист Джон Говард Лоусон. Он сказал, что прочитал в одном из журналов запись спора в Вильпрэ между Григорием Чухраем и лидером французской «новой волны» Клодом Шабролем, поразившую его ясной постановкой острейшего вопроса наших дней: надежда или цинизм?

Да, это острейший вопрос современности, и кинематографисты разных стран отвечают на него поразному. Даже если рассказывают истории, не имеющие как будто никакого отношения к проблемам, о которых идут споры на конгрессах и фестивалях.

...Вот овеществленный, так сказать, образ счастья — прекрасная белая яхта, скользящая по волнам Средиземного моря.

Оператор Анри Дека любуется сияющей белизной паруса, костюмов яхтсменов. Праздник жизни в игре света, в отблесках морских волн.

Но вот какая история разыгралась на яхте «Мардж». Ее владелец, молодой американец Филип, взял с собой в путешествие старого школьного товарища Рипли и милую девушку, именем которой и назван легкокрылый корабль. Надо сказать, что и сам Филип — стройный, красивый, беспечный — так же легко скользит по жизни, как «Марлж» по волнам.

Морис Роне играет некоего патриция наших дней: все, что только может взбрести в голову этому баловню судьбы, уже испробовано, испытано. Но счастье не приближается, а отдаляется от него — скучно ему жить на свете! Рипли (Ален Делон), домашний шут и приживал, донашивает его ботинки, целует его девушек, когда патриций отворачивается. Он ненавидит Филипа и не может жить вдали от него. Он опален завистью.

Вот еще один вариант судьбы героя бесчисленных романов о молодом человеке старого мира, потомке стендалевского Жюльена Сореля... Коммерсанты, связанные с Филипом, относятся к его нахлебнику враждебно и презрительно: «Слишком умен для человека без денег». Действительно, Рипли сообразителен и заряжен энергией. Он ждет своего часа.

Надо сказать, что Рене Клеман сделал этот фильм с оглядкой на вкусы более молодых кинематографистов «новой волны». Строгая точность повествования, прозрачный антиметафорический, антимонтажный стиль — так сказать, обнаженная жизнь, обнаженные души.

Этот стиль, видимо, должен образно соответствовать температуре абсолютного нуля в душе главного героя — Рипли. Шут убивает господина в точно выбранную секунду, когда Мардж сошла на берег, убивает, так сказать, безэмоционально, выполняя взвешенный план. И также сверхтрезво Рипли сбивает со следа полицию, выдавая себя за Филипа, тренируясь в подделке его подписи, делая шахматные ходы для овладения наследством Филипа и е о невестой.

Здесь Клеман предоставляет вам ужаснуться: какую холодную тварь вырастил XX век! Режиссер необыкновенно подробно раскрывает криминальную сторону дела, но не для того, чтобы позабавить вас. Показывая во всех деталях историю преступления, он как бы дает понять вам, что ничего более существенного рассказать о своем герое просто не может — не о чем рассказывать. Нет у него так называемой духовной жизни! И это — подспудная тема фильма, новый поворот детективного сюжета в духе «атомных» настроений.

Вот как кинематографически преподнесен Рипли в эпизоде после убийства. Он не спеша бродит по рынку портового городка, с удовольствием разглядывая уродливых глубоководных рыб, их хищные зубы, выпученные мертвые глаза. Вот такими зубами рвали, кромсали рыбы труп красавца Филипа. Клеман не досказывает мысль до конца, не позволяет себе заниматься сентенциями — он предоставляет зрителю смонтировать в своем воображении рыбьи зубы и труп баловня жизни.

Итак, Филипа мы видели пресыщенным и опустошенным, Рипли — холодным, как глубоководная рыба. А Мардж? Может быть, в этом «фильме троих» хоть она несет в себе что-нибудь человечное?

Ведь она как будто страстно любила Филипа. Но когда убийца Рипли кладет ей на плечи руки, Марлж замирает. От потрясения, от гнева? Нет. Режиссер на секунду-две впускает в комнату официантку с завтраком — только для того, чтобы мы увидели, как деловито указывает Мардж официантке

кивком головы на дверь — не мешай деловому разговору. Девушка — под стать «мальчикам».

И вот финальные кадры. Рипли лениво и уютно уселся в пляжном кресле. Игра идет, как он задумал,— отец Филипа приехал из Америки, чтобы сделать Мардж наследницей, согласно сфабрикованному Рипли завещанию; тогда и миллионы и белоснежная яхта перейдут вместе с Мардж к нему, Рипли. Рипли ждет — сейчас его позовут. Его действительно зовут — но не к миллионеру, а в тюрьму. Потому что преступление раскрыто. Труп Филипа, оказывается, болтался под яхтой на тросе, запутавшемся в винте. Даже на том свете патриций сильнее завистника — не пустил его к миллионам.

Рипли ушел из кадра — кадр опустел, очистился; снова сияет белизна юга, замерло море, не движется суденышко на рейде. Без людей все это прекраснее— так можно прочитать образный смысл финала.

Страшноватый фильм. Он вызывает желание спросить Клемана: полно, неужели же действительно так плохи дела человеческие? Неужели режиссер в самом деле думает, что некого любить, не на что надеяться? Или он просто пугает нас ледяным холодом своего фильма.

Видимо, автор, не желая прослыть моралистом, готов допустить любое толкование фильма — кому какое нравится. Что ж, его право...

Конечно, художнику не следует становиться моралистом и начинять фильм нравоучениями. И все же, когда смотришь такие картины, кажется, что в них происходит процесс обездушивания человека. Искусство не будет принижено, если художник более прямо выскажется за надежду, против цинизма.

Я. Вольский

«СЕГОДНЯ УТРОМ НА НАШЕЙ УЛИЦЕ»

(Чехословакия)

Репортаж, если это настоящий репортаж, всегда обладает особой притягательной силой. Подсмотренные глазом камеры самые обыкновенные события, с которыми мы сталкиваемся десятки раз в день, не замечая их, предстают перед нами словно бы в новом, неожиданном свете, мы вдруг понимаем их значение, их внутреннюю связь. Их обыденность не мешает воспринимать их как явления искусства.

Именно так — как поэтический репортаж о повседневных событиях ничем не примечательного весеннего утра на одной из улиц Праги — начинается фильм «Сегодня утром на нашей улице». Впрочем, слово «события» даже с эпитетами «повседневные» и «обыденные» звучит здесь чуть выспренно и не совсем уместно. Если вы живете в большом городе, представьте себе утро в а ш е й улицы в любой будний день весной, и вы легко вообразите, что происходит на той пражской улице, которую избрал объектом своего репортажа автор этого фильма режиссер Павел Хобл.

Камера словно приближает к нам не только лица людей, но и лицо города, лицо улицы; мы всматриваемся в нее, мы сами идем по ней в это раннее весеннее утро, мы поднимаемся вместе с оператором на крышу какого-то старинного здания и оттуда через стрельчатую арку видим ее, улицу, в необычном ракурсе.

А улица живет своей обычной жизнью. Все больше людей на тротуарах. Кто-то вскакивает на ходу в трамвай — видимо, торопится на работу. В киоск привезли свежие газеты, и за ними выстроилась очередь. Вот камера приблизила нас к какому-то мужчине, купившему газету и читающему ее. К нам газета повернута «лицом» — первой полосой.

И вдруг — это первое «вдруг» в фильме— быстрый наезд камеры: мы видим заголовок газеты — это «Руде право», число и год — 9 мая 1961 года и название передовицы — «Шестнадцать лет тому назад...».

И вот сквозь эту надпись, сквозь газетный лист, сквозь сегодняшний день этой пражской улицы мы видим то, что происходило на ней шестнадцать лет назад в последний день войны, в день освобождения Праги.

Та же улица. Мы видим ее с тех же точек зрения. Вот тот самый старинный дом, на который мы чуть раньше (шестнадцать лет «тому вперед») поднимались вместе с оператором. Через ту же сквозную арку мы смотрим вниз... Потом мы опять на улице, в самой гуще боя. Отходят, отстреливаясь, последние фашистские солдаты. На брусчатку, где только что (через шестнадцать лет!), позванивая, катил трамвай, въезжают с грохотом советские танки... Бойцы в пропыленных гимнастерках... Счастливые лица... Какая-то девушка подбегает к одному из бойцов и целует его... Победа!

Победа... Скорбные лица бойцов, опускающих в могилу гроб с останками своего товарища, неизвестного солдата, павшего в бою за освобождение Праги... Другой гроб... Третий... Пражские жители, склонившие головы у могилы, в которую опускается еще один гроб. Еще один неизвестный солдат...

Неизвестный?..

И здесь — это самое сильное место картины! — тишину происходящего нарушает голос диктора (до этого мы слышали только уличные шумы: звонки трамваев, грохот танков). Медленно и печально (но никак не торжественно, скорее все с той же весомостью обыденного, с какой сделана вся картина) мужской голос произносит:

— Сергей Алексеевич Куприянов... Иван Николаевич Бородин... Владимир Павлович Денисенко...

А на экране снова сегодняшняя Прага, снова та же весенняя улица: мирная жизнь мирного города. Жизнь продолжается. И продолжает звучать голос:

— ...Степан Иванович Петров... Марк Борисович Гольдман... Георгий Анатольевич Полищук...

И от того, что жизнь продолжается, и от того, что продолжается этот скорбный перечень, и от того, что голос произносит русские имена и фамилии с милым чешским акцентом,— от всего этого становится вдруг трудно дышать, и кажется, что это уже ты сам вспоминаешь своих родных, близких, товарищей, всех известных и неизвестных солдат, отдавших свои жизни за освобождение Праги, Смоленска, Киева, отдавших жизни за то, чтобы мог жить ты, чтобы сегодня утром на нашей улице был мир, чтобы эта вот пражская девочка никогда не изведала бы того, что пережила в детстве ее мать, скромно одетая молодая женщина, бережно несущая цветы к могиле тех, чьи имена все еще звучат с экрана, звучат в нашем сердце...

Я. Б.

АНГЛИЯ

Демонстрировавшиеся по английскому телевидению три недели подряд фильмы Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» и обе серии «Ивана Грозного» просмотрели пять миллионов телезрителей.

●

Режиссер Дон Чэффи снимает на студии «Пайнвуд» фильм «Лошадь без головы». Это цветная приключенческая кинокомедия по одноименному детективному роману Поля Берна. Мальчишкам удается предотвратить нападение шайки бандитов на экспресс Париж — Дижон. В роли полицейского инспектора Жан-Пьер Омон. Бандитов играют Герберт Лом и Лео Маккерн.

БОЛГАРИЯ

Приключенческий фильм «Золотой зуб» снимает режиссер Антон Маринович. Сценарий фильма написан им совместно с К. Спасовым.

●

Большим успехом пользуется в Болгарии роман молодого писателя Тодора Монова «Смерти нет». Этот рассказ о трудовых буднях строителей новой, социалистической Болгарии. Над экранизацией этого романа работает режиссер Христо Писков.

●

Режиссер Юри Арнаудов закончил работу над историческим фильмом «Калоян». Этот фильм был последней незавершенной работой покойного режиссера Дако Даковского.

●

Известный поэт-сатирик Радой Ралин дебютирует в кино сценарием фильма «Невероятная история». Режиссер Владимир Янчев.

ГЕРМАНСКАЯ ДЕМОКРАТИЧЕСКАЯ РЕСПУБЛИКА

На экраны ГДР вышел недавно второй номер «Фильма-журнала». Это своеобразный и довольно необычный кинематографический жанр. «Фильм-журнал» не хроника и не репортаж. В нем и моды, и фотомонтаж, и сатира, «страшный рассказ», путевые заметки, цветные картинки, эстрадные номера. В «Фильме-журнале» снимаются известные актеры, поют «звезды» эстрады, проводятся интервью. Время демонстрации журнала — около семидесяти минут.

ИСПАНИЯ

Известный режиссер Бардем давно мечтал создать фильм о корриде. В 1958 году он начал готовиться к съемкам. Однако с тех пор первоначальный замысел претерпел серьезные изменения. Недавно режиссер закончил работу над фильмом, название которо-

ТВОРЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ «СОЛИДАРНОСТЬ» (ДЕФА, ГДР)

На киностудии ДЕФА были организованы недавно творческие объединения. Дитер Вольф рассказывает на страницах журнала «Дойче фильмкунст» о работе творческого объединения «Солидарность», о его планах и достижениях.

В этом творческом объединении работают такие режиссеры, как Мартин Хельберг, Курт Юнг-Альсен, Янош Вейци, Карл Бальхауз, Гюнтер Штанке. Основная задача творческого объединения—привлечение авторов.

«В основном мы ориентируемся на молодых авторов, — пишет в своей статье Вольф,— хотя работа с ними и труднее и сложнее. Так, например, Вейци подготавливает экранизацию романа «Ты свернешь себе шею» совместно с автором Армином Мюллером. К сожалению, у нас еще очень остро ощущается недостаток в произведениях, отражающих нашу социалистическую действительность.

В числе четырех или пяти фильмов, которые мы намерены ежегодно выпускать, большое место будет отведено экранизациям литературных произведений и музыкальным фильмам. Мы намерены подходить к произведениям любой тематики с позиций современности. Так, например, мы считаем экранизацию «Минны фон Барнхейм» Лессинга подлинно национальной задачей (режиссер фильма Мартин Хельберг). Мы хотим разбить реакционную легенду о Лессинге, показать в совсем новом, правдивом свете одного из классиков немецкой литературы. Немалые надежды возлагаем мы и на экранизацию романа Томаса Манна «Земля обетованная» (режиссер Курт Юнг-Альсен).

Мы намерены также сотрудничать и с другими режиссерами и коллективами не только в целях расширения нашей производственной программы, но и для того, чтобы избежать возможной изоляции. Иоахим Герц — первый из приглашенных режиссеров. Он будет снимать у нас по собственному очень интересному сценарию фильм «Летучий голландец». Современная реалистическая трактовка этой вагнеровской оперы будет не только вкладом кинематографистов в предстоящий юбилей Вагнера, но и поможет изжить мещанско-фашистское представление о Вагнере. В новом, еще не испробованном жанре кинооперы работает и Гюнтер Штанке. Он намерен экранизировать музыкальную сказку «Царь Мидас».

го представляет собой строку из знаменитого стихотворения Лорки «Было пять часов пополудни...».

Действие разворачивается с пяти часов утра в субботу до пяти вечера в воскресенье. За это время перед зрителем проходят судьбы нескольких людей: Хуана Рейеса, в прошлом знаменитого торреро, который теперь тщетно пытается вернуться на арену, его бывшего импрессарио Маркоса и двух молодых торреро.

Критика отмечает, что основная тема фильма — разоблачение механики эксплуатации. Цирковое зрелище предстает в нем как своеобразный «опиум для народа».

Идея фильма значительно глубже национальной «проблемы корриды». Бардем сознательно избегает «экзотического» показа Испании и боя быков. Не случайно, что в тот момент, когда раздаются фанфары, возвещающие начало корриды, на экране появляется слово «конец». Мир корриды как бы дает Бардему повод для обсуждения более серьезных национальных проблем. Некоторые моменты фильма приобретают символическое значение. Торреро Хуан, убивающий антрепренера, — это мститель за всех обманутых испанцев, но его месть бессмысленна. Уничтожив Маркоса, он не уничтожает всей системы эксплуатации. По мнению журнала «Позитиф», «фильм показывает нам, какой ценой покупается успех в капиталистическом обществе».

ИТАЛИЯ

После фильма «Затмение», удостоенного специальной премии жюри на Каннском фестивале 1962 года, Микеланджело Антониони приступил к работе над сценарием своего будущего фильма. Это будет цветной комедийный фильм, к съемкам которого режиссер намерен приступить в ноябре.

●

Новый фильм, который снимает Феллини, еще не имеет названия. Рабочее его название «Феллини восемь с половиной» (по числу фильмов, созданных режиссером; «половину» составляют отдельные новеллы в фильмах «Любовь в городе» и «Боккаччо 70»). В ролях — Марчелло Мастроянни, Клаудиа Кардинале, Анук Эме, Сандра Мило и другие.

●

Документальный фильм «Итальянцу исполнилось 50 лет» воспроизводит наиболее значительные моменты из истории Италии за последние полвека. Автор сценария и дикторского текста — Франко Рисполи. Монтаж Франк-Марии Траппани. Комментирует исторические события Джорджо Альбертрацци. В фильм включен ряд неизвестных документальных кадров.

КОЛУМБИЯ

Журнал «Филмз энд филминг» сообщает, что начиная с декабря 1963 года в Колумбии будут проводиться ежегодные кинофестивали, где будут демонстрироваться исключительно картины молодых режиссеров, впервые создавших художественные фильмы. Этот проект уже утвержден правительством.

НОРВЕГИЯ

Режиссер Бьярне Хеннинг-Янсен снимает фильм по роману Кнута Гамсуна «Пан». Сценарий написан сыном писателя Туром Гамсуном.

США

Льюис Майлстон закончил съемки фильма «Бунт на «Баунти». В главных ролях: Марлон Брандо, Тревор Говард и Ричард Гаррис.

●

«Тюремный Рембрандт» — так называли заключенного Джона Реско, чья биография легла в основу фильма «Замена приговора», который заканчивает режиссер Милфорд Кауфман. Герой фильма — убийца, помилованный в последнюю минуту с заменой смертной казни пожизненным заключением. В главной роли — Бен Гадзара. Начальника тюрьмы играет Стюарт Уитмен.

●

Два крупных английских режиссера работают сейчас в Голливуде. Рональд Ним поставил цветной широкоэкранный фильм «Бегство из Захраима» по роману Майкла Бэрретта. Действие развертывается в некоей богатой нефтью стране на Среднем Востоке. В роли руководителя национально-освободительного движения — Юл Бриннер. Молодой голливудский актер Сэл Минео играет арабского студента-революционера, ценой жизни помогающего руководителю бежать из тюрьмы, чтобы тот мог продолжать борьбу за освобождение родины. Другой английский режиссер — Дж. Ли Томпсон — экранизировал в Голливуде роман Джона Макдональда «Палачи с мыса Страха» под названием «Мыс Страха». В главной роли — Грегори Пек, играющий преуспевающего дельца, семье которого угрожает расправой человек, некогда попавший из-за него в тюрьму (в исполнении Роберта Мичема). Режиссер сообщил на пресс-конференции, что по требованию цензуры он был вынужден произвести многочисленные сокращения в уже готовом фильме.

«В КИНЕМАТОГРАФИИ ФРГ ЦАРИТ ПАНИКА...»

Это высказывание принадлежит одному из крупнейших кинопромышленников Артуру Браунеру.

Вызвано оно катастрофой, постигшей в начале нынешнего года кинообъединение УФА. Хотя в течение прошлого сезона это кинообъединение выпустило фильмы, не имевшие успеха, но оно считалось одной из самых солидных фирм в западногерманской кинопромышленности.

Деятельность УФА, в течение многих лет олицетворявшего немецкую кинематографию, в дальнейшем будет ограничиваться производством телевизионных фильмов.

Упадок фирмы УФА можно рассматривать как результат курса на выпуск коммерческих фильмов, а зачастую и фильмов реваншистского характера. И если даже УФА стало банкротом после нескольких неудачных картин, то невольно возникает вопрос: как же обстоит дело со всей западногерманской киноиндустрией?

Энно Паталас в журнале «Фильмкритик», анализируя нынешнее положение в кинопроизводстве Федеративной Германии, считает «времена смуты, кризиса, перестройки гораздо более благоприятными для творческого развития, чем периоды покоя и процветания». Вывод он этот делает, сравнивая нынешнее положение в кино ФРГ с состоянием французской кинематографии 1958 года — года рождения «новой волны».

Однако вслед за этим Энно Паталас пишет о тех трудностях, которые ждут в ФРГ молодых режиссеров, пожелавших ставить фильмы, не рассчитанные на коммерческий успех.

«В нашей стране возможности творческой работы вне рамок коммерческой направленности более ограничены, чем в любой другой.

У нас нет государственных или субсидируемых государством киноинститутов, дающих возможность получить кинематографическое образование вне работы на студиях, нет национального института, финансирующего эксперименты молодых художников, нет фильмотеки, благодаря которой можно расширить свой кругозор; после многообещающего начала зачахли киноклубы, загнанные в глухую провинцию, работа в короткометражном фильме ведет к коррупции и убожеству».

Эту характеристику состояния кинопроизводства в ФРГ дополняет Робин Бин в статье, опубликованной в английском журнале «Филмз энд филминг». Он отмечает, что многие ведущие немецкие актеры покинули ФРГ, чтобы сниматься за границей. Осознав, что популярность их на экране в фильмах отечественного производства может быть слишком кратковременной, другая часть актеров целиком посвятила себя театру.

Ганс-Кристиан Блех, известный советским зрителям по франко-югославской картине «Загон», заявил: «Все немецкие актеры предпочитают театр фильму, так как немецкая кинематография находится на довольно низком уровне. После двух фильмов актер чувствует, что с него хватит и возвращается к театру. Большинство немецких фильмов рассчитано на коммерческий прокат внутри страны, и если актер снимается в шести фильмах в течение двух лет, его карьера кончена. Вот почему хорошие актеры, как, например, Шелл и Бухгольц, уезжают за границу. Да и всем хорошо известно, что фильмы других стран лучше немецких».

Если Робин Бин надежду на спасение немецкой кинематографии видит в творчестве трех молодых режиссеров: Георга Тресслера, Герберта Весели и Вилли Тремпера,— то Энно Паталас выходом из тупика считает правительственную субсидию группе молодых режиссеров из Мюнхена, снимавших до этого короткометражки. На пресс-конференции по случаю Недели короткометражного фильма ФРГ молодые режиссеры заявили, что они поставят десять фильмов, если правительство и прокатчики дадут пять миллионов марок (этой суммы при существующих в ФРГ условиях хватило бы на постановку только трех картин).

Мюнхенская группа представила многообещающий план создания «нового немецкого кино», основные положения которого касаются привлечения новых творческих кадров, а отнюдь не свободы в выборе тематики новых произведений. И неспроста Артур Браунер заявил о своей готовности финансировать три фильма «смелой волны» и сам выбрал сюжеты для этих фильмов. Энно Паталас не без основания считает это заявление Браунера профессиональным трюком западногерманской промышленности: «Смелая тематика» — вот сети, в которые теперь пытаются заманить зрителя. А что такое «смелая тематика» Браунера, доказано им всеми фильмами до и после «Невест Гитлера».

Вряд ли кинематографисты Федеративной Германии выйдут из того кризиса, в котором они оказались, если и впредь будут уповать на помощь бизнесменов от кино.

М. С

ФРАНЦИЯ

Жан-Поль Бельмондо исполняет главную роль в фильме Жан-Пьера Мельвиля «Осведомитель». Режиссер заявил: «Я отнюдь не хочу просто ставить фильм из так называемой «черной серии». Моя тема — ложь, ее причины и следствия. Действие развертывается в напряженной атмосфере. Моя задача — показать переживания двух героев. Я хочу создать трагический фильм в духе трагедий Шекспира, одновременно классический и сугубо современный, как по содержанию, так и по форме. В фильме заняты также Серж Реджиани, Мишель Пикколи, Рене Лефевр и другие.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режиссер Владимир Чех снимает на Кубе первый фильм совместного чехословацко-кубинского производства «Для кого танцует Гавана».

Фильм расскажет о борьбе молодых кубинских патриотов против режима Батисты. Сценарий лишен четкой фабулы, это скорее фреска, которая должна передать события кубинской революции. Оператор фильма Вацлав Гануш. Роли исполняют кубинские актеры.

Пребывание на Кубе Чех использует также для того, чтобы произвести натурные съемки для своего будущего фильма «Испанская баллада». Сценарий этого фильма, написанный Миланом Яришем, рассказывает о чехословацких бойцах интернациональных бригад во время гражданской войны в Испании.

●

Сценарист Иржи Циркл и режиссер Иржи Логовец работают над фильмом «Белый конь РН-510». Это рассказ о чешских патриотах, которые в годы гитлеровской оккупации втайне от немцев работали над методом промышленного производства пенициллина.

●

Закончив сниматься в фильме Иво Новака «Зеленые горизонты», Яна Брейхова приступает к работе в чехословацко-венгерском фильме «Воскресенье — будний день», который ставит венгерский режиссер Феликс Мариашши. Следующей работой Яны Брейховой будет роль девушки-гимназистки в фильме «Дом на Капровой улице», который будет ставить в Чехословакии известный западногерманский режиссер Курт Гофман.

«МОЛЧАНИЕ» ИНГМАРА БЕРГМАНА

— Мне не нравятся спекулятивные рассуждения. Их было слишком много, когда писали о моем предыдущем фильме. Давайте лучше я вам сам расскажу, что я собираюсь делать и во что это обойдется.

Так Ингмар Бергман начал в Стокгольме беседу с журналистами о своем новом фильме, который называется «Молчание». Это будет завершение трилогии, в которую входят также фильмы «Как в зеркале» и «Гости причастия», законченные, но еще не показанные зрителям.

— Новый фильм будет снят приблизительно за сорок дней,— продолжал режиссер,— и в нем будет занято всего пять исполнителей. Главные роли играют Ингрид Тулин, которую вы видите рядом со мной, и вот этот мальчик, Йорген Линдстрём. Ему одиннадцать лет.

На эти слова Йорген Линдстрём реагировал легким поклоном, как бы подтверждая, что ему одиннадцать лет и что он одобряет решение режиссера поручить ему такую важную роль.

— Действие фильма происходит в воображаемом городе Тимулка, название которого я нашел в сборнике стихов моей жены. Съемки будут стоить довольно дорого — около 200 тысяч долларов. Как показывает название, количество диалогов в картине сведено к минимуму. Зато определяющее значение получит музыка, как и в других моих фильмах. И так же, как в двух предыдущих фильмах трилогии, лейтмотивом музыкального сопровождения будет виолончельная соната Баха. Кроме нее в картине найдется место также для авангардистского джаза — эта музыка делается специально для фильма.

Бергман сказал еще, что «изобрел» новый язык для обитателей города Тимулка и что фильм расскажет историю двух сестер, приехавших в этот город на каникулы.

Ингрид Тулин, снимавшаяся в ряде фильмов Бергмана, в том числе в «Земляничной поляне», была приглашена в Голливуд, но после участия всего в одной картине — «Четыре всадника Апокалипсиса» — вернулись в Швецию, где она известна также и как театральная актриса.

С. ГИНЗБУРГ

Чехословацкое кино

Книга С. Комарова «Чехословацкое кино»* имеет для нас важное значение. Она знакомит советских читателей с развитием кинематографии дружественного нам талантливого народа. С. Комаров прослеживает трудный путь развития чехословацкого кино при австрийском владычестве и в годы существования буржуазной республики, показывает бурный подъем национального киноискусства после освобождения его от власти капитала. Он дает краткую характеристику наиболее выдающимся чехословацким фильмам, выходившим в свет с 1898 по 1957 год, знакомит с творчеством крупнейших режиссеров, сценаристов, актеров и операторов, уделяет внимание и проблемам национальной киноэкономики и связям кино со всей чехословацкой культурой.

Автор правильно связывает периодизацию развития чехословацкого кино с двумя основными рубежами политической истории народа: освобождением от австрийского господства после окончания первой мировой войны и созданием народно-демократического государства после разгрома германского фашизма. Он показывает, что первый этап существования чехословацкого кино — это время почти безнадежной борьбы отдельных энтузиастов нового искусства за создание национальной кинематографии. Политика германизации, проводившаяся Веной, с одной стороны, и невозможность конкуренции с потоком дешевых австрийских, германских и французских фильмов, с другой, привели к тому, что в стране так и не удалось создать постоянного национального производства фильмов.

Второй этап охватывает годы существования Чехословакии как буржуазной республики. В этот период чехословацкое кино достигло известных успехов, правда далеко не соответствовавших потенциальным возможностям его мастеров. Буржуазное правительство в известной мере покровительствовало национальной кинематографии, устанавливая квоты для демонстрации чешских фильмов. Иногда оно даже оказывало материальную помощь кинопроизводственным организациям. Однако и это покровительство и эта помощь оплачивались дорогой ценой: буржуазные политики вмешивались в содержание фильмов, добиваясь использования национального кино для пропаганды реакционных идей. А предприниматели, со своей стороны, в надежде на экспорт финансировали преимущественно те постановки, которые входили в общее русло коммерческой космополитической кинопродукции 20-х и 30-х годов.

Так, две тенденции — шовинистическая, насаждаемая правящими кругами, и космополитическая, насаждаемая кинопредпринимателями,— мешали художникам кино создавать подлинно национальное демократическое искусство.

С. Комаров показывает, что, несмотря на это, лучшим из мастеров чехословацкого кино все же удавалось порой правдиво показывать современную действительность, бичуя пороки буржуазного общества, отражая, пусть еще довольно робко, борьбу труда против капитала.

Вот эти-то прогрессивные фильмы буржуазного чехословацкого кино и явились тем наследством, которое приняло киноискусство народно-демократической Чехословакии.

Последний, современный этап развития чехословацкого кино описан в книге С. Комарова наиболее полно. Показывая качественный и количественный рост чехословацкого киноискусства, автор не переоценивает достигнутое, но говорит также и о тех трудностях и ошибках организационного и творческого характера, которые приходилось преодолевать.

Давая правдивую картину развития чехословацкого кино за 60 лет, книга С. Комарова, снабженная скромным подзаголовком «Популярные очерки», не является еще историческим исследованием в точном смысле этого слова. Рассматривая в основном тематику и общую направленность фильмов чехословацкого кино, С. Комаров почти не занимается анализом отдельных, даже самых значительных фильмов, ограничиваясь чаще всего описанием их содер-

* С. Комаров, Чехословацкое кино, М., «Искусство», 1961.

жания и оценками профессиональных достижений их создателей. Недостаточно выявлена связь чехословацкого кино с национальной литературой и театром. За это не приходится винить автора. В первой книге по истории чехословацкого кино, при отсутствии аналогичных трудов в самой Чехословакии, трудно, если не невозможно, с необходимой глубиной раскрыть процесс развития национального киноискусства. Книга С. Комарова является, если можно так сказать, путеводителем по истории чехословацкого кино, сводом первоначально необходимых сведений, без знания которых дальнейшее ее изучение невозможно. И в таком качестве она вполне себя оправдывает.

Из этого не следует, что все оценки, которые дает С. Комаров отдельным фильмам, и все характеристики режиссеров, которые он предлагает, являются бесспорными. Правильно указывая на декадентскую направленность творчества буржуазного режиссера Г. Махатого, Комаров напрасно изображает его только модным и ловким ремесленником. Не принимая самые известные фильмы Г. Махатого «Эротикон» и «Экстаз», мы все же не вправе отказать режиссеру в таланте, мастерстве, наблюдательности, правда направленных в область сугубо индивидуалистических, а порой ущербных, патологических переживаний.

Нельзя согласиться и с оценкой фильма «Кракатит», поставленного по известному роману К. Чапека. Постановщик фильма О. Вавра не сумел поновому прочитать содержание романа, и в его фильме, так же как и в литературном первоисточнике, ощущается испуг перед поджигателями войны, переоценка их могущества. Но уж никак нельзя сказать, как это делает С. Комаров, что «фильм «Кракатит» уводил зрителей от острых проблем современности в мир болезненных переживаний инженера Прокопа, травмированного взрывом, происшедшим в его лаборатории, и потерявшего способность к достоверному восприятию событий».

Конечно, это неверно. Роман К. Чапека был взволнованным откликом на острые проблемы современности, и таким же откликом был поставленный через 24 года после его появления фильм О. Вавры. Фильм «Кракатит», вышедший в 1948 году, в самом начале «атомной эры», был создан под прямым впечатлением трагедии Хиросимы и был еще более актуальным, чем его литературный первоисточник, хотя также не давал зрителям верного ответа, надежды на победу дела мира.

В своем предисловии к книге С. Комаров указывает, что он «рассматривает только историю развития художественной кинематографии Чехословакии. Что касается научно-популярного, мультипликационного, кукольного и документального кино, то эти виды кинематографии еще ждут своих исследователей».

Приходится пожалеть, что автор первой у нас книги о чехословацком кино так ограничил свою задачу. Достижения чехословацкого кино в области кукольного и научно-популярного фильма (а в последнее время и графической мультипликации) исключительно велики, и именно они принесли ему заслуженную международную известность. Панорама достижений чехословацкого кино неполна, если из нее исключены фильмы И. Трнки, К. Земана, Б. Пояра и других «неигровых» режиссеров.

В целом, несмотря на свою неполноту, книга С. Комарова является полезной и нужной. Пожелаем ее автору продолжить свое исследование и создать капитальный труд по истории чехословацкой кинематографии.

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Путь к причалу», 9 ч.

Сценарий В. Конецкого; постановка Г. Данелия; оператор А. Ниточкин; художник А. Борисов; режиссер Л. Басов; композитор А. Петров; текст песен Г. Поженяна; звукооператор Е. Федоров. Комбинированные съемки: оператор Б. Травкин; художник М. Семенов.

Роли исполняют: Россомаха — Б. Андреев, Гастев — О. Жаков, Мария — Л. Соколова, Васька — А. Метелкин, Чепин — В. Никулин, Бруно — Б. Оя, Майка — А. Шереметьева, старпом — И. Боголюбов, стармех — В. Колпаков, алкоголик — Г. Вицин, однорукий — Л. Гай, жена однорукого — О. Иванова, Герасим — С. Колченаев, мать Васьки — О. Маркина, радист — П. Винник.

В эпизодах: А. Бахарь, А. Бродский, Ю. Кладиенко, К. Новиков, Р. Яковлева, К. Фролова.

МОСКОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ имени М. ГОРЬКОГО

«Мы вас любим», 9 ч.

Сценарий и текст песен С. Михалкова; режиссер-постановщик Э. Бочаров; операторы: П. Катаев, Ж. Мартов; художник М. Фатеева; режиссер З. Данилова; композитор Б. Карамышев; звукооператор В. Ерамишев. Комбинированные съемки: оператор В. Шолина; художник С. Иванов.

«Находка»

Роли исполняют: Вася Петров — Саша Барсов, Костя Иванов — Вова Фурманкевич, Рубен — Арутюн Вартанян, Абрам — Зорик Голланд, Зина — Тамара Головачева, Клава — Валя Лебедева, милиционер Добряков — П. Щербаков.

В эпизодах: Сережа Вехов, Наташа Гнатюк, Наташа Деряжина, Вова Коваленко, Витя Лифанцев, Коля Сесин, К. Козмина, О. Навродская, Л. Николаева, Н. Сморчков.

«Штиль»

Роли исполняют: Санька — Алеша Абрамов, Митяй — Митя Виноградов, Татьянка — Юля Богословская.

«Игрушечный директор»

Роли исполняют: директор фабрики — П. Константинов, девочка с куклой — Оля Мышкина, Витя Игрушкин — Игорь Кузьмин, соавторы — Ю. Саранцев, В. Сергачев, секретарша — Д. Смирнова; члены Художественного совета — П. Винник, Н. Кондратьев, В. Маренков, Т. Панкова, Л. Пирогов.

В эпизодах: Настя Тихомирова, Саша Муручков, В. Бокарев, Н. Никитич, В. Тягушев.

«Какая-то девочка»

Роли исполняют: Лера Квятковская, в эпизодах Г. Георгиу, С. Данильченко, З. Занони, Ника Массальская, В. Прохоров, В. Родд, Р. Росс, Э. Росс, И. Рыжов, Д. Столярская, С. Троицкий, Я. Янакиев.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Мальчик с коньками», 4 ч.

Сценарий Ю. Яковлева; режиссер С. Гиппиус; главный оператор В. Ковзель; оператор Д. Долинин; художник Н. Обухович; композитор В. Чистяков; звукооператор В. Яковлев. Комбинированные съемки: оператор Ю. Векслер; художник В. Соловьев.

Роли исполняют: Валя Нехнаева, Валя Гулина, Л. Малиновская, А. Соколов, З. Александрова, О. Аверичева, Т. Тарасова, И. Щелетнов, А. Алексеев.

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Чудак-человек», 7 ч.

Сценарий В. Логвиненко; режиссер-постановщик В. Кочетов; операторы: В. Симбирцев, Н. Луканев; художник М. Заяц; режиссер В. Проклов; композитор Е. Зубцов; текст песен Е. Бондуренко, И. Рядченко; звукооператор В. Фролков.

Роли исполняют: Максим Межа — М. Пуговкин, Сюта Межа — С. Живанкова, Нетленный — Б. Ситко, Фертик — Б. Белов, Савранский — А. Трусов, Бардадым — К. Параконьев, Феодонисия — Н. Кабакова, Милочка — Л. Малиновская, Ирочка — Л. Никищихина, Сторожко — Г. Михайлов.

В эпизодах: Е. Беленькая, Г. Бутовская, В. Векшин, Г. Двойникова, В. Климов, И. Коцарь, В. Луценко, А. Луценко, П. Любешкин, И. Матвеев, И. Мыльный В. Проклов, Б. Сабуров, И. Савкин.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Улица младшего сына», 10 ч., цветной.

Авторы сценария: Л. Кассиль, М. Поляновский; режиссер-постановщик Л. Голуб; оператор И. Пикман; художники-постановщики: В. Дементьев, В. Белоусов; композиторы: В. Оловников, Ю. Бельзацкий; текст песни М. Светлова; звукооператор Н. Веденеев.

Роли исполняют: Володя Дубинин — Саша Корнев, Ваня — Женя Бондаренко, Светлана — Таня Кресик, Зябрев — Б. Битюков, Лазарев — Г. Пекур, комиссар Котло — Н. Шатилло, Любкин — В. Черняк, мать Дубинина — З. Дехтярева, отец Дубинина — Б. Кордунов, Валя — Люба Корнева, дядя Яша — Р. Филиппов, Гриценко — В. Грудинин, жена Гриценко — А. Павлова, Юлия Львовна — В. Ушакова, Георгий Петрович — В. Мартынов, Ланкин — Е. Григорьев.

В эпизодах: В. Янпавлис, Г. Глебов, В. Владимирский, З. Стомма, Вова Шевеленок, Таня Шевченко, Н. Левашова, Т. Муженко, Ж. Друцкая.

ЯЛТИНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Где-то есть сын», 8 ч.

Автор сценария Д. Холендро; постановка А. Войтецкого; режиссер В. Луговский; оператор Ю. Ильенко; художник-постановщик Б. Комяков; композитор М. Табачников; текст песен Я. Хелемского; звукооператор Б. Голев.

Роли исполняют: Харлампий — Н. Симонов, Надя — С. Дружинина, Матрос — В. Авдюшко, Егор Карпов — Д. Франько, Варька — Т. Полторжицкая, Лешка — А. Толстых, Семка — Саша Крынкин, девушка на почте — О. Вган, жена Харлампия — К. Козьмина.

В эпизодах: М. Васильев, Ш. Молганов, Л. Татьянчук.

КИНОСТУДИЯ «АЗЕРБАЙДЖАНФИЛЬМ» имени ДЖАФАРА ДЖАБАРЛЫ

«Сказание о любви», 10 ч., цветной.

Автор сценария Э. Мамедханлы; режиссер-постановщик Л. Сафаров; оператор А. Нариманбеков; художник-постановщик Д. Азимов; режиссеры: Р. Атамалибеков, М. Алили; композитор К. Караев; звукооператор А. Керимов. Комбинированные съемки: оператор М. Мустафаев; художник М. Рафиев.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа А. Бергункер; звукооператор дубляжа А. Шаргородский.

Роли исполняют и дублируют: Гейс— Н. Шашик-оглы, Лейли — К. Мамедова (дублирует Ж. Сухопольская), Зейд— Г. Аббасов (А. Шестаков), Нофель — Р. Тагиев (П. Кашлаков), Ибн-Салам — Г. Тонунц (Э. Шварцберг), шейх Хашими — А. Зейналов (Е. Копелян), шейх Амири — А. Алекперов (Г. Куровский), Зейнаб — Ф. Курбанова (Л. Чупиро), Салима — Н. Меликова (М. Блинова), Ибн-Халид— А. Герайбеков (Н. Крюков), купец — А. Искендеров (Н. Гаврилов), дервиш — М. Шейхзаманов (А. Киреев), рабы: Л. Мамедбеков (Г. Сатини), М. Джани-заде (Б. Павлов-Сильванский); стрелки: Д. Алиев (В. Матвеев), М. Дадашев (С. Фесюнов).

В эпизодах: А. Гусейнзаде, Р. Мамедов, Р. Раджабов, А. Калантарлы, О. Касумова, А. Мустафаева.

КИЕВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Пушок и Дружок», 1 ч., цветной.

Автор сценария Г.Карлов; режиссер-постановщик Н. Василенко; художник-постановщик М. Малова; оператор Г. Островский; композитор Ю. Рожавская; звукооператор И. Погон; художники - мультипликаторы: В. Гончаров, М. Драйцун, А. Педан, Е. Рабинович, О. Ткаченко, Л. Телятников; художники-декораторы: Л. Гриценко, Т. Левьева.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Баня» (по пьесе В. Маяковского), 6 ч., цветной.

Сценарий и постановка С. Юткевича, А. Карановича; оператор М. Каменецкий; художник Ф. Збарский; композитор Р. Щедрин; звукооператор Б. Фильчиков; кукловоды: В.Пузанов, М. Портная, Ю. Клепацкий; художник-мультипликатор В. Котеночкин. Оператор комбинированных съемок Б. Арецкий; оператор рисованной мультипликации Н. Гринберг.

Текст читают Е. Райкина, А. Райкин.

●

«Летающий пролетарий» (по В. Маяковскому), 2 ч., цветной.

Автор сценария А. Галич; режиссеры: И. Боярский, И. Иванов-Вано; художник-постановщик В. Курчевский; оператор Т. Бунимович; композитор Р. Бунин; звукооператор Б. Фильчиков; мультипликаторы-кукловоды: Б. Меерович, П. Петров, В. Шилобреев.

Текст читает Б. Попов.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ» И УКРАИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Фитиль» № 2 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч., цветной.

«Поедем напрямик» (Украинская студия хроникально-документальных фильмов).

Автор сценария М. Билкун; авторы текста: Ю. Тимошенко, Е. Березин; режиссер М. Романов; оператор К. Богдан.

Актеры: Ю. Тимошенко, Е. Березин.

«Клубок» («Союзмультфильм»).

Авторы-художники: В. Капнинский, В. и Г. Караваевы; режиссеры: В. Пекарь, В. Попов; оператор М. Друян; звукооператор Б. Вольский.

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Наша «Правда», 5 ч.

Авторы сценария: Е. Рябчиков, М. Садкович; режиссер Л. Варламов; оператор Б. Цитрон; звукооператор В. Котов; художники: М. Артамонов, М. Мозоров.

Фильм посвящен 50-летию газеты «Правда».

«Юные ленинцы», 6 ч.

Автор сценария А. Маркуша; режиссеры: В. Катанян, И. Жуковская; операторы: А. Кочетков, Г. Серов, И. Грачев; композитор Е. Жарковский; текст песен Ю. Яковлева; музыкальное оформление И. Швейцера; звукооператор В. Котов; художник Б. Крестьянинов.

О славных патриотических делах пионерской организации Советского Союза.

●

«Суд народов», 6 ч.

Автор-режиссер и руководитель съемок Р. Кармен; режиссер Е. Свилова; операторы: Р. Кармен, Б. Макасеев, С. Семенов, В. Штатланд; музыкальное оформление А. Грана; звукооператоры: В. Котов, В. Нестеров. Текст Б. Горбатова.

О суде над главными фашистскими преступниками в Нюрнберге.

●

«Голос пяти континентов», 5 ч.

Автор сценария А. Севортян; режиссер О. Подгорецкая; операторы: Е. Аккуратов, Н. Генералов, И. Гутман, В. Комаров, Ю. Монгловский, А. Семин, М. Силенко, В. Трошкин, В. Ходяков, Е. Яцун; композитор Р. Леденев; звукооператоры: З. Уздин, И. Воскресенская; художник А. Потудин. Текст А. Севортяна. Комбинированные съемки И. Нижника.

О пятом Всемирном конгрессе профсоюзов.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Сокровища наших недр», 5 ч., цветной.

Автор сценария М. Витухновский; режиссер А. Литвинов; операторы: Б. Митлин, А. Княжинский; композитор

В. Гевиксман; звукооператор М. Барскова; художник Д. Кудрин. Комбинированные съемки: операторы: С. Кисель, В. Баженов; художник А. Кампф.

Киноолекция академика Д. И. Щербакова о развитии минерально-сырьевой базы Советского Союза.

ГРУЗИНСКАЯ СТУДИЯ ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ И НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Алжирский дневник», 5 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Г. Асатиани; операторы: Г. Асатиани, О. Деканосидзе; композитор А. Торадзе; звукооператор А. Дзагания. Текст М. Стуруа.

О героической борьбе алжирского народа против французских колонизаторов.

КИНОСТУДИЯ «КАЗАХФИЛЬМ»

«С тобою рядом», 5 ч., цветной.

Авторы сценария: А. Медведкин, А. Кузнецов; режиссер-постановщик О. Абишев; операторы: С. Шарипов, М. Беркович, В. Васильченко, Г. Гитлевич, В. Литвяков; музыка С. Мухамеджанова, К. Копытмана; звукооператор В. Поляков; мультипликация: режиссеры: Б. Дубровин, В. Чугунов; художники: В. Чугунов, В. Бурук; оператор С. Артемов. Автор текста М. Садкович.

О тружениках сельского хозяйства Целинного края.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Сказка о сосновой веточке», 1 ч., цветной.

Производство студии художественных фильмов, София.

Автор сценария Валерий Петров; режиссер Тодор Динов; оператор Димитрий Хаджиев; композитор Петр Ступел; звукооператор Филипп Христов; художники-мультипликаторы: Мильяна Луцканова, Петр Шауер, Пройко Пройков, Иван Тонев, Тодор Недев, Мария Димитрова; декорации Пенко Пенева.

●

«Ветряная мельница», 7 ч.

Производство студии художественных фильмов, София.

Авторы сценария: Славчо Чернышев, Серафим Северняк; режиссер-постановщик Симеон Шивачев; оператор Георгий Алурков; художник Любен Трыпков; композитор Иван Маринов.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа А. Дикан.

Роли исполняют и дублируют: Колька — Михаил Петров (дублирует В. Зубарев), Сашо — Григор Бояжиев (И. Пушкарев), Боян — Румен Хранов (А. Золотницкий), дедушка Балю — Константин Кисимов (Н. Новлянский), Морти — Стефан Петров (Н. Граббе), Моко — Николо Дадов (Ю. Саранцев), Тони — Найчо Петров (Г. Георгиу), Джина — Мария Шивачева (В. Петрова), мадам Полещуцкая — Елена Хранова (Т. Панкова), шофер — Боян Беров (Я. Беленький), Бай Нако — Цено Кандов (Р. Чумак), профессор Мартынов — Димитр Пешев (С. Курилов), Доминика — Виолина Стойчкова (Р. Макагонова), Маре — Вера Драгостинова (Н. Крачковская).

●

«Муж своей жены» (по комедии Ежи Юрандота «Муж Фолтасювны»), 9 ч.

Производство студии художественных фильмов в Лодзи, творческое объединение «Ритм».

Авторы сценария Ежи Юрандот, Станислав Барэя; режиссер Станислав Барэя; оператор Ян Янчевский; художники: Война Кшыштофяк, Здзислав Сташевский; композитор Марек Сарт.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Заргарьян; звукооператор дубляжа М. Шмелев.

Роли исполняют и дублируют: Михал — Бронислав Павлик (дублирует А. Песелев), Ядвига — Александра Заверушанка (С. Мизери), Мамчик — Мечислав Чехович (Ю. Саранцев), Рената — Эльжбета Чижевска (Н. Румянцева), Куркевич — Ежи Душыньский (О. Мокшанцев), Чапула — Веслав Голас (А. Кузнецов), профессор — Ян Кёхер (Б. Баташев), Ковальская — Ванда Лучицка (З. Федорова).

●

«Яцек и его президент», 9 ч.

Производство студии художественных фильмов в Лодзи, творческое объединение «Сирена».

Автор сценария Ежи Завейский; режиссер Ян Баторы; оператор Антони Вуйтович; художник Ежи Скжепинский; композитор Адам Валацинский.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Роли исполняют и дублируют: Витольд — Леон Немчик (дублирует О. Мокшанцев), Яцек, его сын — Янушек Помаский (О. Громова), Ига, жена Витольда — Беата Тышкевич (Н. Гребешкова), Киця, ее мать — Ирена Малькевич (В. Енютина), доктор — Ян Махульский (В. Прокофьев), Павел Гудзинский — Станислав Микульский (И. Кириллов), мать Яцека — Малгожата Лорентович (А. Маркова), Анджей — Збигнев Саван (Б. Баташев).

●

«Салоникские патриоты», 10 ч.

Производство «Вардар-фильм», Югославия.

Автор сценария Йован Бошковски; режиссер Жика Митрович; оператор Любе Петковски; композитор Душан Радич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Лирова; звукооператор А. Голыженков.

Роли исполняют и дублируют: Орце Поп-Йорданов — Александр Гаврич (дублирует Р. Чумак), Коста Кирков — Драган Оцоколич (Н. Александрович), Илия Трчков — Дарко Дамевски (Ю. Саранцев), Димитар Мечев — Марко Тодорович (В. Рождественский), Павле Шатев — Истреф Беголи (А. Консовский), Пингов — Стево Спасовски (О. Голубицкий), Алис — Марлиз Беренс (В. Петрова), Марсель — Иоахим Моцк (В. Прокофьев), Никола — Петре Прличко (К. Тыртов), Ришар — Велько Маричич (А. Кельберер), г-жа Ришар — Дара Милошевич (А. Смирнова).

●

«В эту ночь», 8 ч.

Производство «Славия-фильм», Югославия.

Автор сценария Мирослав Суботички; режиссер Йован Живанович; оператор Александр Секулович; художник Зоран Зорчич; композитор Боян Адамич.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Х. Локшина; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют: Раде Маркович, Миланка Удовички, Йован Миличевич, Мика Викторович, Павле Вуисич, Йован Яничиевич.

Роли дублируют: Н. Александрович, И. Карташева, А. Ларионов, О. Голубицкий, К. Тыртов, В. Земляникин.

●

«Сафра», 9 ч., цветной.

Производство «Аргентина соно фильм».

Сценарий Сиксто Пондаль Риос; режиссер Лукас Демаре; оператор Антонио Мерай; художник Гори Муньос; композитор Лусио Демаре.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа А. Фро-

лов; звукооператор дубляжа А. Ванециан.

Роли исполняют: Альфредо Алькон, Грасиела Боргес, Энрике Фава, Атауальпа Юпанки, Педро Лаксальт, Ирис Портильо, Луис Медина Кастро, Хосе де Анхелис.

Роли дублируют: Д. Нетребин, А. Кончакова, В. Кельберер, В. Грачев, Г. Михайлов, О. Голубицкий, М. Глузский, К. Тыртов.

●

«Квартал «Мечта», 10 ч.

Производство «Эллиники Парагоги», Греция.

Авторы сценария: Коcстас Кодзияс, Тасос Ливадитис; режиссер Алекос Александракис; оператор Димос Сакелларию; художник Тасос Заграфос; композитор Микис Тесдаракис.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Рико — Алекос Александракис (дублирует Л. Топчиев), Никрофорос, по прозвищу Катафалк — Манос Катракис (В. Колчин), Стефи — Алики Георгули (Л. Богданова), Элени — Алека Паизи (В. Караваева), Асимакис — Алекос Пецос (В. Балашов), Зисис — Спирос Мусурис (Я. Беленький), жена Никрофороса — Электра Каламиду (С. Фадеева).

●

«Рокко и его братья», (первая серия), 8 ч.

Совместное производство «Титанус» (Рим), «Ле фильм Мароо» (Париж).

Авторы сценария Лукино Висконти, Васко Пратолини, Сузо Чекки Д'Амико, Паскуале Феста Кампаниле, Массимо Франчоза, Энрико Медиоли; режиссер Лукино Висконти; оператор Джузеппе Ротунно; художник Марио Гарбулья; композитор Нино Рота.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Рокко — Ален Делон (дублирует В. Тихонов), Симоне — Ренато Сальватори (Г. Абрикосов), Чиро — Макс Картье (А. Сафонов), Винченцо — Спирос Фокас (Н. Орлов), Лука — Рокко Видолацци (М. Виноградова), Розария, их мать — Катина Паксину (В. Енютина), Надя — Анни Жирардо (И. Карташова), Джинетта — Клаудиа Кардинале (Т. Лукьянова), Морини — Роже Анен (А. Карапетян), Черри — Паоло Стоппа (В. Балашов).

●

«Великолепная семерка» (по мотивам японского фильма «Семь самураев»), первая серия — 7 ч.; вторая серия — 7 ч.; цветной.

Производство студии «Мириш-альфа», выпуск «Юнайтед артистс», США.

Сценарий Уильяма Робертса, режиссер Джон Старджес; оператор Чарльз Лэнг; композитор Эльмер Бернстайн; художник Эдуард Фицджеральд.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Б. Евгенев; звукооператор дубляжа П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Крис — Юл Бриннер (дублирует В. Дружников), Вин — Стив Мак-Куин (К. Тыртов), Чико — Хорст Бухгольц (О. Голубицкий), О' Рэйли — Чарльз Бронсон (М. Погоржельский), Ли — Роберт Воон (А. Карапетян), Гарри — Брэд Декстер (Г. Юдин), Бритт — Джеймс Коберн (А. Бахарь), Калвера — Эли Уоллах (Е. Веснин), старик — Владимир Соколов (Л. Свердлин), Петра — Розенда Монтерос (А. Кончакова), Хиларио — Хорхе Мартинес Де Хойосс (А. Алексеев).

«Семь невест для семи братьев» (по рассказу Стивна Винсента Бенета «Рыдающие сабинянки»), 10 ч., цветной.

Производство «Метро—Голдвин—Майер», США.

Авторы сценария: Альберт Хэкетт, Френсис Гудрич, Дороти Кингсли; режиссер Стенли Донен; оператор Джордж Фолси; художники: Седрик Гиббонс, Ури Макклири; композитор Джин де Поль; продюсер Джек Каммингс.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор Ю. Миллер.

Роли исполняют и дублируют: Адам — Говард Кил (дублирует М. Погоржельский), Милли — Джейн Пауэлл (А. Кончакова), Вениамин — Джеф Ричардс (В. Прокофьев), Гидеон — Расс Тэмблин (С. Коренев), Фрэнк — Томми Ролл (А. Игнатьев), Даниил — Марк Плэтт (В. Захарченко), Калеб — Мэтт Мэттокс (В. Прохоров), Эфраим — Жак Д'Амбуаз (А. Фриденталь), Доркас — Джули Ньюмейер (В. Чаева), Алиса — Нэнси Килгэс (Я. Турылева), Сара — Бетти Карр (К. Лепанова), Лиза — Вирджиния Гибсон (З. Сорочинская), Руфь — Рута Килмонис (Л. Матвеенко), Марта — Норма Доггетт (С. Вершинина).

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87
А07515. Подписано к печати 5/X 1962 года. Формат бумаги $82 \times 108^1/_{16}$.
Печатных листов 10 (условных листов 16,3). Учетно-издательских листов 18,133.
Тираж 23 000 экз. Заказ № 2092

Московская типография № 2 Мосгорсовнархоза
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.

Италия

Венгрия

Польша

Франция

Болгария